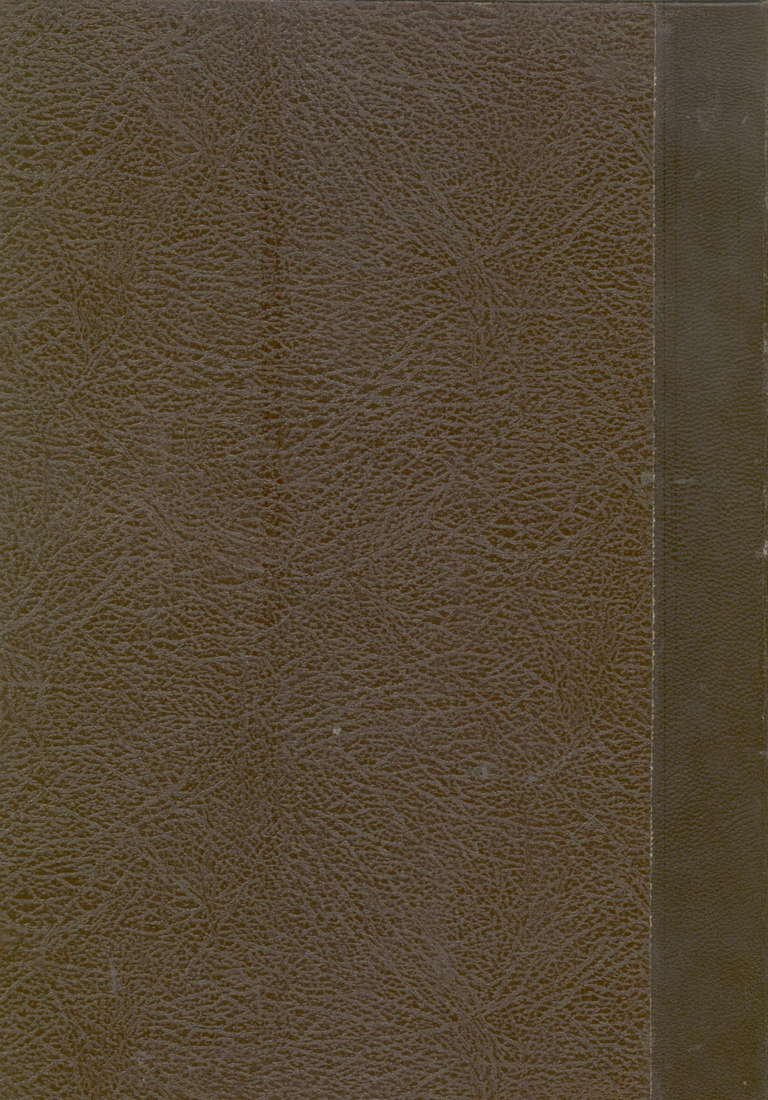





المجلد السادس عشر
العدد الأول
صيف ١٩٩٧

# أفق الشعر

شعرنا والزمن المضاد - تأنيث القصيدة - تقنية القناع
شعرية الخبر - الشعر والنقد - ملف خاص: سعد الله ونوس




مجلة علمية مُحكَمة

# أفق الشعر



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب






● **الأسعار فى البلاد العربية :**

الكويت ١,٧٥٠ دينار ـ السعودية ٣٠ ريال ـ سوريا ١٣٣ ليرة ـ المغرب ٥٠ درهم ـ سلطنة عمان ٣ ريال ـ العراق ٢ دينار ـ لبنان ٥٠٠٠ ليرة ـ البحرين ٣ دينار ـ الجمهورية اليمنية ١٠٠ ريال ـ الأردن ٢,٥ دينار ـ قطر ٣٠ ريال ـ غزة/ القدس ٢,٥٠ دولار ـ تونس ٥ دينار ـ الإمارات ٢٧ درهم ـ السودان ٦٧ جنيها ـ الجزائر ٢٤ دينار ـ ليبيا ١.٧ دينار ـ دبى/ أبو ظبى ٣٠ درهم.

● **الاشتراكات من الداخل**

عن سنة ( أربعة أعداد ) ١٢٠٠ قرشا + مصاريف البريد ٢٨٠ قرشاً ، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

● **الاشتراكات من الخارج .**

عن سنة ( أربعة أعداد ) ١٥ دولاراً للأفراد ـ ٢٤ دولارا للهيئات . مضاف إليها مصاريف البريد ( البلاد العربية ـ ما يعادل ٦ دولارات ) ( أمريكا وأوروبا ـ ١٦ دولارا ) .

● **ترسل الاشتراكات على العنوان التالى :**

مجلة : فصول : الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج . م . ع .

تليفون : ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨ ـ ٧٦٥٤٣٦ فاكس : ٧٥٤٢١٣/٠

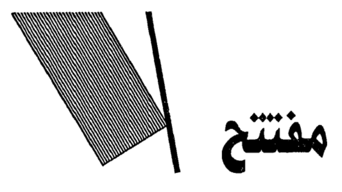
ISSN 1110 - 0702

● **الإعلانات :** يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

# أفق الشعر

## ● في هذا العدد

المجلد السادس عشر
العدد الأول
صيف ١٩٩٧



# مفتتح

## الشعر ووعد المستقبل

نحتفى بالشعر لأننا نحتفى بالإبداع، ونحتفى بالإبداع لأننا نحتفى بالحياة فى تطلعها إلى الغد، فكل إبداع بحث عن الممكن، وسعى وراء مايظل حافزا للخيال على التطلع إلى المستقبل الذى يلوح من وراء الحاضر كالوعد. ولذلك، كان الشعر، كالإبداع الذى هو منه، قرين الحرية ونقيض الضرورة، ووليد السؤال الذى لايرضى بالراهن، وابن اللحظات الحدّية التى تجمع مابين الأزمنة فى زمن التحوّل الذى يرى فى مرايا الحاضر ماترهص به أخيلة المستقبل.

هل كان ذلك البعد من الشعر سبب الوصل القديم بين الشعراء والأنبياء؟ الأمر ممكن، فالنبوة تنطوى على معنى الكشف عن الغيب ورؤيا المستقبل. ولولا ذلك مانبهنا الفيلسوف العربىُّ أبو على ابن سينا إلى أن الشاعر فى القديم كان ينزل منزلة النبىِّ، فيعتقد قوله، ويصدّق حكمه، ويؤمن بكهانته، مؤكدا المعنى نفسه الذى قصد إليه، بعد ذلك بقرون، الشاعر الإنجليزى بيرسى شيللى عندما أخبرنا، فى دفاعه عن الشعر، أن الشعراء كانوا يدعون مشرعين أو أنبياء، فى فجر العالم؛ لأن الشعر يضم هاتين الصفتين ويجمع بينهما، فالشاعر لايشاهد الحاضر فحسب كما يتراءى بعمق، أو يكتشف القوانين التى تنتظم الأشياء، وإنما يرى المستقبل فى الحاضر. وأفكاره هى بذور أزهار الزمن الحاضر وثماره اللاحقة فى آن. والشعراء مرايا تنعكس عليها الأشباح الهائلة التى يلقيها المستقبل على الحاضر.

وليس من الضرورى أن نمضى مع شيللى وأشباهه فى الإعلاء الرومانتيكى من شأن الشعر، إلى الدرجة التى ننزل بها الشاعر منزلة أشرف العالم وأفضلهم، فالأهم هو تأكيد الدلالة التى تصل الشعر بالمبدأ الإبداعى الذى لايكف عن التطلع إلى المستقبل؛ لأنه مبدأ لايكف عن التأمل فى عالم يظل فى حاجة إلى الكشف، كما يظل فى حاجة إلى الاكتمال الذى لايتحقق فى تمامه قط. هذا المبدأ الإبداعى الذى ينطوى عليه الشعر هو ما يجعل منه، بحق، بذور أزهار الزمن الحاضر وثماره اللاحقة فى الزمن المستقبل.

وعندما نتحدث عن شعرنا العربى، من هذا المنظور، فإننا نتحدث عن الحضور القديم الجديد لإبداع الحضارة العربية، سواء فى تطلعها المتكرر إلى المستقبل فى كل حركة من حركات تجديدها، أو فى تأكيدها وعى المستقبل بكل تجربة طليعية أنجزتها، وذلك فى ميراثنا الخلاق الذى يؤكد روح التجريب والمغامرة، تلك الروح التى ورثنا بعض عنصرها المتقد، إلى جانب ما اكتسبناه، عن أسلافنا الشعراء الذين سعوا إلى إدراك مالايتحرى بالعيون، وجربوا كثيرا وكثيرا كى يصلوا إلى نظم واحد فى اللفظ، شتى فى المعانى، مؤمنين بجدوى الشعر التى آمن بها ابن الرومى عندما قال:

وما المجد لولا الشعر إلا معاهدٌ    وما الناس إلا أعظمٌ نخرات

ولم يكن من قبيل المصادفة أن تحتفى الحضارة العربية بالشعر، دون غيره، وتضعه فى مقدمة فنونها، وتجعل منه ديوان العرب الذى يجمع مآثرها ومفاخرها، معارفها ومداركها؛ لأنها وصلت بين قدرة الشعر على تجسيد الذاكرة الإبداعية للأمة فى ماضيها، وقدرته على الكشف عن وعود الزمن الآتى فى مستقبلها، فكان الشعر علامة هذه الحضارة وهويتها الإبداعية. كما كان الشعر، فى الوقت نفسه، سمة تجدد هذه الحضارة، وآية قدرتها على الحوار مع نفسها، فى حوارها مع غيرها من الحضارات. وظلّت الحياة المتجددة للشعر العربى قرينة قدرة التجدد فى الحضارة العربية، لم تتوقف هذه الحياة، أو يتقلص دافعها الخلاق، إلا عندما تعطلت قدرة التجدد فى هذه الحضارة، وفقدت جرأة التقدم وسماحة الحوار ورغبة المغامرة وغواية التجريب.

وليس أدل على ذلك من أن الحضارة العربية، فى لحظات ازدهارها، ربطت بين الشعر ومعنى المعرفة التى تتجدد بها الحياة، ووصلت بينه ومعنى الحكمة التى يعمر بها الكون، وذلك منذ أن أطلقت هذه الحضارة على الشاعر اسم الشاعر؛ لأنه يفطن إلى مالا يفطن إليه غيره، وجعلت كلمة الشعر دالة على الشعور الذى هو المعرفة والدراية والخبرة الجديدة، فظلّ الشعر، عند العرب، علماً لاعلم فوقه على نحو ماروى عن عمر بن الخطاب، فى دلالة غير بعيدة عن الدلالة المضمنة فى القول المنسوب إلى عبدالله بن عباس: تعلموا الشعر فإنه أول علم العرب. ومنذ أن تحدث أبو تمام عن الشعر الذى لولاه ماعرف بغاة الندى من أين تؤتى المكارم، وعن القصيدة التى تتجدد بها الحياة فى دورة الخصب والنماء، فإن الشعر يواصل حضوره الخلاق فى الحياة العربية التى بادلته رغبة التجدد، ويواصل الشاعر العربى المجدّد الحفاظ على النار المقدسة التى ورثها عن أسلافه، تلك النار التى ظل ينفخ فيها من روحه الخاص ماظل يمنحها طابعها الفريد فى كل محاولة. ولذلك، حفظ الشعر العربى المعنى الموجب للتقاليد التى وصلت اللاحق بالسابق وصل الإضافة، ووصل الحضور المتجدد الذى يتأبى على جمود التكرار ووخم التقليد. وكانت التقاليد الشعرية، فى هذا البعد، نقيض التقليد، والوجه الآخر من أوجه الابتداع الذى يقاوم الاتباع.

هكذا ظل الشعر العربى، فى تجدده المتصل أو المتقطع، شبيها بحضور العقل الذى وصفه أحمد شوقى، فى قصيدة من قصائده، بأنه قديم الشعاع كشمس النهار، جديد كمصباحها الملهب؛ لأنه يؤكد معنى الانفصال فى الاتصال، ومعنى الإضافة فى علاقة اللاحق بالسابق، ومعنى الحضور الذى هو توتر بالوعد. ولذلك، فإننا عندما نحتفى بالشعر، فى سياقنا العربى، نحتفى بالإبداع القديم كشمس الوجود العربى، وبالإبداع المتجدد كمجلى الشمس المتغيرة كل صباح.

هذا الحضور القديم الجديد، المتصل المنفصل، هو مفارقة الشعر العربى التى تجمع علاقاته مابين المؤتلف والمختلف، المتقارب والمتباعد، فتعلمنا إمكان الجمع بين الأجيال المتباعدة والتيارات المتعارضة، فى أفق الحوار المتفاعل بين الأطراف المتكافئة، وفى دائرة وحدة الحلم الذى ينطوى على تنوع الوسائل المتعددة فى الوصول إلى وعد المستقبل. ويعلمنا هذا الحضور نفسه معنى آخر من معانى الوحدة القومية للثقافة العربية التى ينبغى أن تقوم على تعدد الأصوات لا الصوت الواحد، وعلى التنوع لا التنافر، وعلى التسامح لا التعصب، وعلى تعدد المراكز لا المركز الواحد الأحد، فالتعدد والتنوع والتسامح، كالحوار والتفاعل والتبادل، هى بعض طرائق الثقافة فى تحقيق وعد المستقبل الذى يحلم به كل الشعراء.

وما أحوجنا إلى تأكيد هذا الوعد فى هذه الأعوام التى يحاول فيها البعض الرجوع بنا إلى الماضى الجامد، وحجب أنوار الاستنارة عن حياتنا الحاضرة، والحكم علينا بالسجن الأبدى فى سلاسل الاتباع والتقليد التى هى سلاسل التبعية والتخلف. وحاجتنا إلى الشعر، فى معركتنا مع هذا البعض، هى حاجتنا إلى أنوار الإبداع الذى يسهم فى القضاء على الإظلام، وهى حاجتنا إلى الحرية التى تقاوم الضرورة، والابتداع الذى يقاوم الاتباع، والابتكار الذى ينفى الحضور الجامد للتقليد؛ لأنها حاجتنا إلى المستقبل الذى يتولد من توقد السؤال وانطلاقة المغامرة وحيوية التجريب. واحتفاؤنا بالشعر، فى هذه المعركة، احتفاء بمبدأ الرغبة الذى يحرر الروح والوجدان والعقل والحاسة، ويندفع بنا فى تلهب التمرد على كل مايحول بيننا وبين انطلاقة الحلم. يحدونا فى ذلك إيمان عميق بمستقبل مختلف للشعر، هو بعض إيماننا بمستقبل مختلف للثقافة العربية كلها؛ لأنه بعض إيماننا بقدرة الطاقة الخلاقة للإنسان، فى كل مكان، على التجدد والتحول والتغير. هذا الإيمان العميق بالمستقبل علامته إبداعنا العربى المعاصر الذى يتمرد على جمود عناصره، ويتحرر من القيود التى تكبله لينطلق فى الآفاق اللامحدودة من حرية التجدد التى لا ينبغى أن يقيدها أحد، أو تحجر عليها سلطة، مهما كانت المسميات والمبررات، فلا إبداع دون حرية، ولا مستقبل من غير المغامرة الخلاقة للإبداع الحرّ.

وما أحوجنا، مرة أخرى، إلى تأكيد وعد المستقبل فى هذه السنوات التى نقترب فيها من بداية القرن الواحد والعشرين والألفية الثالثة من الميلاد، فنقترب من زمن مختلف كل الاختلاف بين أزمنة البشرية، فى مسيرتها الطويلة وأحلامها العريضة. وحين نتطلع بالشعر، وبواسطة الشعر، إلى القرن الواحد والعشرين فإننا نتطلع إلى دور مغاير للإبداع فى عصر أكثر جذرية من عصور التقدم الإنسانى، وإلى دور مختلف من أدوار الحدس الخلاق الذى لابد أن يصل وصلا غير مسبوق مابين إبداعات العلوم والفنون فى الكشف عن فضاءات المعرفة التى لاحدّ لاتساعها أو تغيرها. لقد كان السؤال عن جدوى الشعر يطرح نفسه على كل مرحلة من مراحل تقدم البشرية، ومن ثم كل مرحلة من مراحل تطور العلم، على نحو فرض تعدد أشكال وألوان الدفاع عن الشعر، ولكنه أصبح، الآن، يفرض لوازمه بقوة أشد، وإلحاح أكثر، فى هذه السنوات القليلة التى تفصلنا عن مطلع القرن، فيتطلب نوعا جديدا من الدفاع، ويستلزم صيغة جديدة من تبرير الحضور، ويقتضى شكلا مغايرا من فهم الأدوار، خصوصا ونحن نقترب هذا الاقتراب المتسارع من أبواب عالم يخايلنا بما لم نستعد له، أو حتى نتأهب عقليا وشعوريا لما يجعلنا جديرين بامتلاك مفاتيحه.

وإذا كان سؤال المستقبل فى علاقته بالشعر، وسؤال الشعر فى علاقته بالمستقبل، يفرض علينا أن نعيد النظر فى الإجابات التى نمتلكها فى تبرير الشعر، منذ أن طرد أفلاطون الشعراء من جمهوريته إلى مابعد آخر الذين

أطلق عليهم موراى كريجر اسم المدافعين الجدد عن الشعر، فى كتابه الذى يحمل هذا العنوان، فإن إعادة النظر تعنى التفكير الجذرى فى المشكلات التى لم تكن موجودة من قبل، والآفاق التى لم تكن معهودة، وعلاقات الأنواع التى تحولت عما كانت عليه.

لقد قضى العلم على وظيفة الشاعر العرّاف الذى يدرك ماوراء الغيب. ولم يعد للشاعر المتألّه أو المتنبئ المكانة التى احتلها فى العوالم التى يعود كل شئ فيها إلى مركز واحد، هو تجسيد لمركزية اللوجوس التى نقضها عصرنا الذى ابتدع مفهوم الذات المزاحة عن المركز. واختفى الشاعر البطل المنقذ مع اختفاء الرؤية (التموزية؟) التى تستعيد عالما يقوم على مركزية الزعيم الذى يرجع إليه كل شئ فى الأمة التى لاتعرف وحدة التنوع أو معنى التعدد. وأصبح الشعر نفسه نوعا من الأنواع الأدبية بعد أن كان النوع الأعلى الذى لايدنو من مقامه السامى نوع آخر. وهانحن نزداد إدراكا، فى فعل الممارسة وعلاقات الاستقبال، إلى أن القصائد التى أخذت تجذبنا إليها أكثر من غيرها هى تلك التى تبين عن نموذج جديد لشاعر يسير مختالا، بطيئا، ضاحك العينين، لاينتبه إليه أحد؛ لأنه لم يعد يزعم لنفسه أداء دور الشاعر الخالق شبيه الإله الوثنى، أو حتى شاعر القبيلة، أو الصورة الأخرى للزعيم الواحد الأحد، وإنما دور الإنسان البسيط الذى لا يملك سوى أن يرقب ماحوله، معيدا إنشاء كل شئ بواسطة المجاز الساخر والمفارقة الإيقاعية والسؤال الذى يتجلى من خلل الكولاجات التى تصل بين ما لا يتصل فى العالم المملوء أخطاء.

وهانحن نرى، حولنا، فى أنواع الإبداع التى نتلقاها، كيف أن العلاقة بين الأنواع لم تعد محافظة على تراتبها الموروث، وأن هذا التراتب نقضته متغيرات التاريخ ومستجدات الواقع وتحولات علاقات الاستقبال. وقبل أن نسمع عن الكتابة عبر النوعية، وتداخل الأنواع، أخذنا نسمع، منذ سنوات، عن زمن الرواية التى سرقت من الشعر شعريته، وتحولت بما جعل نجيب محفوظ يطلق على فن القصة شعر الدنيا الحديثة، فى مناظرته الشهيرة مع العقاد فى الأربعينيات، وذلك فى سياق متصاعد دفع ناقدا جهير الصوت، مثل على الراعى، إلى أن يعدد من المبررات ماشجعه على أن يطلق على الرواية لقب «ديوان العرب المحدثين». ونسمع، بالإضافة إلى ذلك كله، عن خفوت صوت الشعر فى عصر المعلومات الذى أصبح سمة مجتمع مابعد الصناعة، وعن الذين يصفون غربة الشاعر ووحدته وتوحّده، فى عالم تغير كل شئ فيه، وتشظّى كل شئ فيه، داخل قرية كونية، تجمع ما بين متناقضات النزعة الكوكبية والنزعة العرقية، ومابين تعارضات الاتجاه الإنسانى والاتجاه الأصولى، كما تجمع مابين معنى الاعتماد المتبادل ومعنى التعصب الذى لايعرف التسامح أو حتى قيمة الاعتماد المتبادل.

وإذا كان أدونيس سأل يوما: ماذا يفعل الشعر فى مدن تزدهى بجدبها؟ فإن السؤال نفسه يتكرر ملحاحا اليوم، ولكنه يقترن بعشرات من الأسئلة الجديدة عن ماذا يمكن أن يفعله البذار الجديد للشعر، فى عالم لم يعد فيه موضع للمطلقات أو السرديات الكبرى التى تساقطت مع الإمبراطوريات التقليدية فى الشرق والغرب، عالم يشهد كبرى الموجات الديموقراطية فى تاريخ البشرية، وينتج أعظم المخترعات العلمية بأعلى درجات التقدم التكنولوجى، فى الوقت الذى ينتج أعنف أشكال التعصب الاعتقادى والعرقى وأكثر أشكال الهيمنة المحدثة تخييلا ومراوغة.

وإذا كان نموذج الشاعر القديم، البطل، المنقذ، المخلص، شبيه الآلهة الوثنية، المتنبيء، تخلى عن موضعه لنموذج أكثر تواضعا بما لايقاس، وأكثر إنسانية بما لا يغيب عن الإدراك، فإن نموذج الشاعر الجديد الذى يرهص بنموذج شاعر أجدّ أصبح قرين المتسائل الذى يعرف أن السؤال أهم من الإجابة فى كثير من الأحيان، وأن الشك علامة العافية فى كل الأحوال، وأن البحث الذى لا يكف عن توليد السؤال من السؤال هو سر الحضور المتجدد للإبداع. وبالقدر نفسه، فإن هذا النموذج الجديد للشاعر أصبح قرين المتشائل الذى يمزج التفاؤل بالتشاؤم، مثلما يمزج الإيقاع باللا إيقاع، مدركا أنه يعيش مفرق فصول تتوتر مابين الرماد والورد، فى زمن ملتبس لايسمح بحدية الألوان أو المشاعر أو الانفعالات، أو حتى جذرية الحقائق والأفكار التى لاتعرف النقض، فكل مافى هذا الزمن لايستجيب للشاعر إلا بوصفه موضوعا للسؤال الذى لايجد إجابة عنه سوى سؤال يولّد السؤال، فى سياق معرفى لايعرف برد اليقين أو راحة الإجابة النهائية.

ذلك هو الواقع الذى يواجهه الشعر، الآن، فى تحوله صوب المستقبل، وفى حلمه بالمستقبل، وهو واقع ليس فيه من يقين يفيد الشعر، فى سؤال المستقبل، سوى يقين القدرة على مساءلة الحضور الذى يعنى مساءلة الهوية والوظيفة، ومن ثم مساءلة الإمكانات التى نتصورها محققة وعد المستقبل.

**رئيس التحرير**



وفى لحظة البدايات من حيث ينطلق الفكر المثاقف، نقذف بسؤال محصور يحاول محاصرة ما هو غير محصور، بل يروم أن يسيج ما يتأبى عن الحصر:

فإذا سلمنا بأن اللغة ـ أيا كانت فصيلتها ـ تتطور، وسلمنا أيضا بأن الأدب المكتوب بها يتطور بتطور سياقات تداولها، وإذا كان الشعر ـ بما هو نسيج مخصوص بين أنسجة البناء اللغوى ـ يتطور، وكانت قوالب الشعر وصيغ قول الشعر ومرجعيات لغة الشعر كلها تتطور، ثم إذا كان الجدل يحوم حول أنماط التطور ومرجعياته وربما أنساقه لأنه يتصل بالانسلاخات الآتية على جسد الشعر، أفلا يسوغ لنا أن نلج إلى قلعة تطور الشعر من بابها المضاد بحثا عن سورها الخلفى فنتساءل عندئذ ـ فى خضم الجدل الحائم ـ عن حيثيات نكران تطور الشعر، دونما فصل قسرى بين ما هو أدب وما هو فكر وما هو من لوازم المثاقفة !

إنه السؤال المرتد علينا كرجع الصدى من فوران الزمن التاريخى، وهو يأتى على قواعد الفن بعد أن يئس من إرباك معيار اللغة، وهو التغذية الراجعة لنا من فائض استثمار المعرفة التى ليس من همها أن تنطلق من موضوع الأدب، وإنما تعرج عليه تعريجا فيستبقيها الأدب من الزمن أكثر مما كان أهلها يقدرون لها ولأنفسهم معها. هو السؤال الذى يروم لنا أن نقول فيه: كيف تستوى أداة الرفض فيما هو حاصل ضمن وقائع التاريخ وفيما هو حتمى البداهة عند أول فحص عاقل؟ كيف تستقيم آلة رفض تطور الشعر وكيف تتشيد بناية النكران فى ضرورة انسجام قوالب الفن الشعرى مع قانون الزمن التاريخى؟

وما الآلة ؟ وما الأداة ؟

لسنا نعنى وسيلة التعبير التى قد تكون كلاما فخطابا، وقد تكون إقصاء فسلوكا، ولكن ما نقصد إليه قصدا هو الأدوات الذهنية، ذلك أن الموقف الرافض لضرورة التطور يستحثنا على البحث فى أدوات التفكير الرفضى، والسبب الجلى هو أن رفض التطور ملازم فى جوهره لرفض الحياة، وأنت تشاهد الرافضين للتطور أحرص الناس على تأكيد حياة الشعر وعلى التسليم بحيويته من حيث هى الخصيصة الملازمة.

وقد يكون من فوائض القول ونوافل الإيضاح أن نعرج على دلالة «التطور» كما نستخدمه بالقصد الواعى: فهو التبدل مطلقا، وهو الانتقال من وضع إلى وضع، بل هو «التحول» على معنى العبور من حال إلى حال؛ ذاك الذى كان الأجداد يطلقون عليه لفظة «الاستحالة» قبل أن تحل فى الاستعمال محل لفظة التعذر. والمهم هو أن لفظ التطور لايحمل أى شحن معيارى؛ إذ ليست معادلة المعنى مرفوعة فيه إلى علامة الإيجاب كما قد يوهم به الاستخدام المتعجل، وإنما لحقها من ذلك ما لحقها لأن الناس قد نزعوا إلى توظيف الألفاظ بغية فصل المتشابهات أو فك ارتباط المتجانسات. وأيسر التبصر أن نقر بأن لفظ التطور هو باق على حياده فى الدلالة لأنه قرين التبدل والتحول رغم الشقائق المعنوية التى ينبئ عنها السياق، والزوجان اللذان يخرجان عن الحياد فيغادران درجة الصفر هما «التقدم» مرفوعاً إلى علامة الإيجاب، و«التأخر» مرفوعا إلى علامة السلب.

ولكن، لنبادر إلى حماية السؤال من احتمال تحريف آخر قد يجيئه من انزلاق تأويلى: فالرفض الذى نبغى أن نعالجه ونروم أن نعالج مسبباته من خلال أدواته هو رفض اعتبارى لأنه يجوس فى مجالات التقدير وما هو رفض لواقع على معنى الإلغاء الوجودى.

إن الأصوات الرافضة لمبدأ تطور الشعر والجاحدة لضرورة انصياع قوالبه للمكوّن الفنى المتغير لهى أصوات يعلم أصحابها أنهم إذ يصرحون بالرفض لاينفون واقعا حاصلا، ولو أرادوا نفيه لما استطاعوا لأن واقع التغير حاصل حصولا غير افتراضى. إن أصحاب المواقف الرافضة ليعلمون أنهم لايرفضون الواقع وإنما يرفضون القول بضرورة الواقع، فرفضهم يتسلط على التسليم بمبدأ الضرورة لاغير. وهذا يعنى ـ من وجهة نظر نفسية جماعية ـ أن الرافض إنما يرفض الاستجابة إلى الظاهرة وهو فى عميق اللاشعور يقرّ بها وبوجودها، ولكنه يصوغ رفضه بما يوحى بأنه يرفض وجود الظاهرة أصلا. ثم إن هذا يعنى، من وجهة نظر اجتماعية ثقافية، أن ردود الفعل الجاحدة إنما مبعثها أن الإنسان يرفض أن يخلع المصداق التاريخى على الظاهرة الطارئة وإنْ عاشرها وعاشرته إلى حد الألفة أحيانا.

# شعرنا العربى المعاصر والزمن المضاد

عبد السلام المسدى*

ليس من شرعية فى الحديث عن الأدب إلا من خلال إحساس به أو من خلال إدراك له، وبين الإحساس والإدراك مسافة ما بين لذة النص ولعبة التفسير، ولايستوى للنقد خطاب مالم يستقم بالأدب نص: هو النص الشاهد والمشهود.

والأمر أعظم شأنا وأشد سطوا عندما يتجول الأدب بين مسارب اللغة فيخرج من فسيح لفظها المرسل، ويلج أزقة التركيب الشعرى التى بوجودها وهيآتها تنبىء عن الأدب قبل أن تخبر عنه دلالات ألفاظها ورسائل جملها.

ويزداد الشأن استعصاء والضفائر التواء عندما ينيخ السؤال على مرابض الشعر فى علاقته بالزمن وفى تشابكه مع عوالم الإنسان. والشعر والزمن كالشعر والتاريخ: هل هو الكائن المتجدد أم الكائنات المتواليات؟ وليس لهذا السؤال هوية لأنه سؤال كل الثقافات وما هو بسؤال ثقافة واحدة. والشعر والإنسان كالإنسان مع الجمال: نظن أن كليهما واحد وإذا بكل واحد منهما متعدد. وتعدد هذا كتعدد ذاك: مورده الزمن الذى هو جوهر التاريخ.

فإذا التقى ـ بالانحناء والتوازى أو بالمكافحة والتقابل ـ كل من الفن والإنسان والتاريخ، انبثقت أسئلة الشعر والقصيدة والذائقة الفنية والزمن المضاد انبثاق تولد عينى لا انبثاق مجاهضة.

إن سؤال الشعر: كيف هو الآن بعد أن كان كما كان، لهو سؤال ذو حظوة بين أسئلة الإنسان العربى، ولقد نرى أنه إلى أسئلة الفطرة أقرب منه إلى أسئلة المخابر، ولقد نرى أيضا أن الأدب إذا انفك عن ذاته وتماهى مع خطاب النقد جاءت الأسئلة الضاغطة، و بان أن جوهر السؤال إن هو إلا جنين طبيعى تخلّق بين أجنة الفكر المشاقف، وليس هو من أسئلة الأنابيب التى يولدها الدرس التعليمى.

* كلية الآداب، منوبة، تونس.

إن بين رفض الإقرار بضرورة مايقع ورفض قبول ما هو واقع مسافة ذهنية شاسعة، ولكنها من المسافات التى تتمكن آليات الثقافة الجماعية من اختصارها فتغدو عند بعض الناس كأنها خطوة يسيرة، بينما تظل عند عامتهم كأنها غير ذات معنى، ولذلك يستوى لديهم التسليم بحدوث الظواهر والقول بضرورة حدوثها.

إن سؤالنا يحوط، إذن، بآليات إنتاج الرفض، لاسيما وهو الرفض بالمقايسة وليس رفضا بالأصل، وهذه المقايسة تتراءى لكل ناظر حينما يفحص أضرب الخطاب المنسوج على تطور الشعر فيلقاه حاملا بين حناياه ثلاثية متلازمة الأركان سواء أجاءت بوعى صريح أم تسللت بين طيات التضمين: الشعر كما كان والشعر كما هو الآن، والشعر كما يجب أن يكون.

هى ثلاثية، إذا اعتبرنا مقاسم الزمن، قلنا إنها فيزيائية، وإذا اعتبرنا علاقة الذات بالوجود قلنا إنها ثلاثية أنطولوجية. فسؤالنا يحتمى بأدوات الكشف المسقَطة على بناء الحد كيف يستوى معماره فى الثقافة الجمعية المحتشدة، وكيف تتراصف لبنات الجدار النفسى فتنشئ غشاوة ذهنية متلبدة تحجب فرحة إلقاء السؤال من الذات الشاعرة إلى الذات المنفعلة بالشعر.

هو - فى كلمة - سؤال مضاد لأنه يقتنص البؤرة التكوينية فيتوسل بالاستقراء المساعد على التعليل، ولأنه يشرئب إلى الإخصاب المعرفى بتحريك سواكن السائد وقذف الحجارة فيما ركد من ماء الثقافة فيتحول إلى سؤال استشرافى يعالج بالإجراء حقيقة ما هو واقع قبل أن يتحسس ما هو آئل.

ودونما سطو على مملكة المعارف المغذية للبحث الجمالى، وفى غير إجحاف بحقوق الأدب والنقد وما إليهما من شعر ومن نثر مرسل وغير مرسل، من اليسير علينا الآن أن نتبين كيف ولجنا إلى حلبة البحث فى آليات الإدراك بالمقصد الأشمل، وأن نتبين لم جعلنا سؤال الشعر ذا حظوة مرموقة بين أسئلة الإنسان العربى: فها هو يهاجر بنا إلى أقاليم يراها الحس الجمعى متنائية ويحط بنا فى المرابض التى يخيل للناس أنها متدافعة، فيصرون على تشييد الجدران بينها حماية للشأن الفردى وحرصا على سلامة الفكر الجماعى.

ولكننا نفسح الأبواب بين المقاسم على أرض الفكر، فإذا المناطق التى تبدو نائية عن حقول الشعر تتعانق، وإذا بسؤالنا النقدى يتناظر إلى حد التماهى مع السؤال الثقافى والسؤال الحضارى وكذلك النفسى والذهنى.

من هنا، ساغ مفهوم الزمن المضاد لأن ضديته إنتاجية وليست ضدية تقويضية، هو مفهوم للزمن جديد لا يلابس الزمن الفيزيائى، ولايخالط الزمن اللغوى، ولا هو بممتزج مع مفهوم الزمن المنهجى الذى أقامت المناهج الحديثة فلسفتها عليه: إنه الزمن الرافض لقانون الزمن. نعم إنك كلما تعاملت مع الظواهر وأنكرت على الزمن حقه فى تغييرها أو أنكرت عليها حقها فى الانصياع إليه فإنك قد خلقت فى ذهنك مكونا جديدا من مكونات التعامل مع الزمن، وبالتالى مع الإنسان، وأخيرا مع التاريخ. عندئذ تكون قد حكمت بأن تعامل الزمن الصائر من خلال نكران فعل الزمن الذى هو محرك الصيرورة بلا خلاف.

فمَن الأولى بإلقاء السؤال ومن المنتدب لكسر جدار الصمت حول حيثيات النكران؟

إن الشعراء يتخاصمون حول قوالب الشعر ويتخالفون فى أمر تطورها، ولكنهم وهم يتخاصمون ويتخالفون لايخرجون من دائرة الشعر لأنهم يتنازعون موضوعهم داخل قلعة موضوعهم. وكذا الأمر مع النقاد فهم يتجاذبون بساط الأصلح من داخل سياج النقد الذى هو الطوق الحاضن للأدب بما فيه الشعر. فهؤلاء وأولئك يبحثون فى حيثيات الإقرار: إقرار القالب المختار من خلال نفى القالب المرفوض.

وخطاب الإنكار غير خطاب الإقرار. ولما كان الذى بينهما إنما يمس طرائق استخدام الإنسان لصياغة الخطاب، ويمس سبيل تأثر الإنسان بأدوات الإبلاغ وتأثير أدوات الإبلاغ فى أساسياته الذهنية كان اللغوى هو المطالب بإلقاء السؤال ثم بتقديم المعاضدة المعرفية الكفيلة بالإجابة عنه. واللغوى الذى نعنيه هنا ويعنينا هو اللغوى المهموم بقضايا

اللغة من خلال قضايا الإبداع باللغة. هو ذاك المسكون بهاجس الأداة الكلامية من حيث هى بناء ووظيفة فى آن ومن حيث هى استراتيجية تواصلية، وخطاب يتغذى بمردوده، ثم من حيث هى آليات دلالية، ثم ـــ أو فى الوقت نفسه ـــ أداة سيميائية منغمسة في حوض واسع من القرائن ذات الإفادة.

بكل تلك الأدوات ومن موقع التزود بنتاج كل تلك المراصد يتهيأ اللغوى لطرق بيت الشعر من بابه الخلفى: كيف تتشكل حيثيات الإنكار عند من ينكرون صيرورة الفن مع جداول الزمن. واللغوى، إذ توكل إليه مهمة السؤال؛ يحمل بمغامرته وزرا محددا هو وزر شذوذ السؤال. ولكن ما لديه من أفق يغاير أفق الناقد يؤهله لإنجاز عملية التجاوز المنسوبة بدءا إليه، وذلك بأن يتحول الإشكال على يديه سلّما درجاته هى درجات الترقى نحو الظاهرة؛ نعنى أنه ينجز الخطى نفسها مع اللغة عند دراستها: يبدأ بالإنجاز الفردى وهو كلام الأفراد، وينتقل إلى النسق النوعى وهو لسان الجماعة، ويرتقى إلى الظاهرة الكلية التى هى خصائص اللغة الطبيعية.

فاللغوى مسؤول بنفسه وبمفرده عن معالجة الظاهرة الشعرية من هذا الباب الدقيق الذى هو باب مقايستها بالظاهرة اللغوية اعتمادا على مناضد الارتقاء من الفردى إلى النوعى إلى الكلى. هو هذا البحث فى المفاصل الرأسية استكشافا لأنفاق الاتصال بين الخاص والعام أولا، ثم بين خاص الخاص والعام المطلق الذى هو الكلى.

عندئذ، يتضح المشروع من أحد جوانبه: أن يكون البحث فى الشعر بحثا فى الكليات.

ليس ابتداعا أن نبحث فى كليات الظاهرة اللغوية، وليس ترفا أن نبحث فى كليات الظاهرة الشعرية، ولكن الذى حقه أن يستقل بذاته هو أن نحول البحث فى علاقة الشعرى باللسانى إلى بحث فى الكليات.

من قبل، بحث الأجداد فى الشعر فاستجلوا ـ بما توفرت عليه معارفهم ـ بعضا من حقائقهم فأخرجوها ضمن حقائق الفن القولى، وإذا كان منهم كثيرون قصروا جهدهم على الفردى من الشعر العربى، وكثيرون آخرون وقفوا همهم على الفردى وعلى النوعى معا، فقد كانت منهم طائفة اخترقت حدود الدائرتين فبحثت فى الكلى وجاز لها أن تتكلم عن «الشعر» بكل الاستغراق الذى يستوجبه التعريف.

وكانت محطات. برز فيها أعلام رواد يتحدثون إليك وأنت تقلب مدوناتهم فينتقلون بك فى تيسّر باهر بين الفردى من الشعر والنوعى منه والكلى فيه. ولئن تفاوتت الدرجات بينهم فيما هو وعى غامض بالفروق أو هو وعى صريح، فإنهم ـ فى هذه الخامة الذهنية وفى هذا الانكشاف الإدراكى ـ وردوا حياض منهل إنسانى حامل واجترحوا مجالب سلالة واحدة: للجاحظ بينهم فضل السبق والتأسيس، ولابن طباطبا فضل تفجير المفاهيم، ولابن سينا انسراح الملكة قولا للشعر وقولا فيه، ولابن رشد القوة التى تكسر حواجز الثقافات، ولابن خلدون ما ليس لغيره فى حدة النظر مع سكينة المزاج واتزان المعرفة، ولحازم عنف الترتيب القاطع وسطوة اعتصار المجردات.

كلهم قالوا فى الشعر قولا: الشعر كما هو عند العرب من خلال ماهية الشعر كما هو وكما هى عند غير العرب وكما هما ـ قبل العرب وغير العرب ـ عند الإنسان. وليس المقام للتفصيل ولا هو للإشادة بجهود البعض دون الآخرين، ولكن الإنصاف يقتضى أن نشير إلى أن من الأبحاث العربية ماكان نافذة تسلل منها أصحابها إلى هذه الزاوية الضيقة التى نصوب نحوها إبرة الحقن: وكانت الريادة الزمنية لشكرى محمد عياد، ثم جاء بالتجاوز النوعى جابر عصفور فى مصنفه (مفهوم الشعر: دراسة فى التراث النقدى) ١٩٧٨، وتوالى الجهد مع إنجاز ألفت كمال الروبى (نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندى حتى ابن رشد) ١٩٨٤، وإنجاز حمادى صمود (فى نظرية الأدب عند العرب) ١٩٩٠ الذى يستوفى فيه مشروعه السابق (التفكير البلاغى عند العرب: أسسه وتطوره إلى القرن السادس) ١٩٨١، وقد حرص على تنبيه القارئ بأنه «مشروع قراءة» فجاء مشروعا متميزاً.

إن مسألة الشعر ـ بمجرد النفاذ إليها من خلفيات الإقرار والإنكار ـ تتحول إلى مشروع منهجي بكل ما في اللفظ من مواصفات الاصطلاح. ولكل مشروع بحثي خلية مركزية هي نواته التوليدية التي منها يفيض الفائض وبه تزكو الإضافة: أفلا يجدر بنا أن نستكشف النواميس المحددة لتطور قوالب الشعر فنستخرج النظامية الجديدة التي يتأسس عليها قالب القصيدة الحديثة. هذه النظامية التي ترفضها الذائقة السائدة، أو لنقل ـ على وجه التحري ـ هذه النظامية التي تغدو سببا في تولد خطاب الإنكار ذاك الذي يصادر على رفض الذائقة لها.

إن الذي نعنيه بنظامية القصيدة الحديثة ينصب على أنساقها التركيبية: أي على نحويتها السياقية والمقامية في الوقت نفسه، ولكن الذي نجتهد في ابتداعه على أسسه المنهجية لا يخص «نحوية» القصيدة الجديدة في ذاتها ولذاتها، وإنما يرتبط بمعيار المخالفة؛ أي بمقياس الفارق حيال مرجعين: مرجع القصيدة السابقة، ومرجع الذائقة الشعرية المتحكمة.

لنقل متعمدين اجتلاب اللفظ الدخيل بقصد تحقيق الوخز الذهني المنشط للإدراك المطابق عبر انشقاق المدلول عن عرفية الدال: لم لا نتصور استنباط «جرامَاتولوجيا» للشعر الحديث ؟!

أو لنقل ـ متوسلين بإحياء المصطلح النحوي بعد تعديل مقصده السياقي ـ لم لانبحث عن أجرومية لهذه القصيدة الجديدة، ولكن باعتماد آليات الزمن المضاد، أي آليات الزمن الرافض لقانون الزمن !

لم لانقوم بما قام به ابن أجروم عندما اعتصر من نحو سيبويه نسقا تصنيفيا لأبواب النحو العربي أقامه على معيار الوصف فجمع فيه بين المتجانسات وتخطى فيه حواجز المتخالفات؟ !

أو لم لا نتساءل عما كان بإمكان الخليل أن يفعله لو قدر له أن عاش عصر القصيدة الجديدة، وأنه ـ بدافع التنظيم اللغوي، وبحافز جمع الهوامل في أنساق شوامل، وتحت ضغط وعيه الرياضي الكاسح ـ قد رام إنجاز ما سبق له أن صنعه بالشعر العربي كما وصل إليه؟!

ولكن، لنسارع بالقول إننا نلقى السؤال من دائرة الموقف النقدي لا من دائرة علم العروض؛ لأن همنا أدبي فكري ثقافي إذ نبحث في مفسرات الرفض بغية تثبيت قواعد القبول، ونتعاطى إجلاء النقض لإيضاح غياب الإقرار، ونعالج الزمن الشعري المضاد لإثبات الزمن الشعري الأساس. فما ننشده هو ـ إن جاز الجمع والضم ـ «علم عروض نقدي»، أو هو أجرومية للتواصل من خلال نظامية للعلاقة.

وبناء على كل ما سبق، يتأكد لدينا أننا في حيز دقيق جدا هو بالتمحيص نقطة تقاطع وظيفة اللغوي مع وظيفة الناقد. ولاشك أن الإنجاز يقتضي نفسا طويلا، ويقتضي تضافر جهود الباحثين، وهو في كل الأحوال مغامرة منهجية: إذا تبين أنها مأمونة عاد فائضها على النقد أساسا، وإذا تبين أنها مجازفة لم تستوف شروط السلامة فإن النقد غير مطالب بأداء ضريبتها.

وفي المستهل لامهرب من الإفضاء بقاعدة العمل الأساسية التي نتحرك داخل فضائها ونسوقها في قالب الحقيقة العامة التي هي عندنا بديهية في ذاتها ولكنها تبدو خلافية في الظن الشائع، ومورد أهميتها هنا أنها كثيرا ما تستنفر الموقف الرفضي فتكون كالسبب المباشر في إنكار الجمهور تطور قوالب الشعر بحسب تطور العصور الثقافية.

هذه الحقيقة التي تقوم مقام المرجعية المولدة هي نسبية الذائقة الشعرية وهي ـ في حد سياقها الذاتي وكما نراها ـ نسبية محكومة بنسبية الذائقة الفنية مطلقا. إنها نسبية بالاختلاف لأنها تتغير من ثقافة إلى ثقافة أخرى ومن هذه إلى سائر الثقافات؛ وهي أيضا نسبية بالزمن لأنك داخل المجموعة الثقافية الواحدة تلحظ تبدلا في الذائقة الفنية من عصر إلى آخر وربما من حقبة داخل العصر الواحد إلى حقبة أخرى. والنسبية التي تخصنا في سياقنا المنهجي الذي نحن بصدده هي هذه. نعني النسبية المحكومة بمعيار الزمن باعتبارها أحد تجليات النسبية المطلقة.

إن أول بواعث نكران القالب الشعرى الجديد وأول حوافز الإصرار النقضى هو الغفلة عن هذه الحقيقة المطلقة، حقيقة تغير الذائقة الفنية على التدريج، وهى مطلقة لأنها غير مقيدة بالمكان من حيث انطباقها على الثقافات بعضها حيال بعض، وغير مقيدة بالزمان لأنها كما أسلفنا تصدق على الأزمنة المتعاقبة داخل سياق الثقافة الواحدة.

ولو رمنا الحجاج نلقيه على كل تفكير لجوج بشأن الظواهر الحضارية الإنسانية عامة لقلنا: كيف لانقر نحن أبناء أمة العرب بتطور الذائقة الفنية ـ سواء فى نطاق الفن عموما أو فى نطاق الفن القولى على الخصوص ـ والحال أن فى تاريخ الشعر العربى القديم نفسه أمارات انسياب من طور ذوقى إلى آخر. ويكفى للشاهد لا للإحراج أن نقارن فقط ما حصل على مدى ثلاثة قرون هى القرن الأول قبل الإسلام والقرنان الأول والثانى من عهده:

فمن معلقات الشعر الجاهلى إلى شعر الغزل فى الحجاز إلى شعراء العهد الأموى إلى المولدين فى مطالع العهد العباسى: ليس الأمر مجرد تغير فى المواضيع المطروقة والأغراض المتناولة وإنما التطور أبعد مدى فى أعماق الذائقة الشعرية أساسا، ولكننا نحن الآن بعد ثلاثة عشر قرنا قد لا نقدر معنى التغير فى مستوى الذائقة المتقبلة. فنحن نتلقى كل تلك الأشعار فنقيم بيننا وبينها علاقة مباشرة تتخطى فوارق الزمن فإذا بنا نقرب بينها أكثر مما كان بينها من اقتراب فعلى. نحن نقرب بينها لأنها فى ضوء المسافة الثقافية، وبالتالى فى ضوء تبدلات الذائقة، تقع جميعا على مسافة منا تكاد تكون واحدة لابتعادنا عنها فى الزمن، ولكنها تتباعد كثيرا فيما بينها. ولو انتقلنا فى الزمن الاعتبارى نحوها لأدركنا تباعدها، ويكفى أن نقارن ما لدينا اليوم من أية ظاهرة أدبية عما كانت عليه منذ نصف قرن، فما بالك بالقرن الكامل وبالقرنين ثم بالثلاثة. ما عسى أن يرد به المنكرون لتطور الذائقة الفنية، والحال أن التبدل اليوم يمكن أن تتراءى آثاره لا من جيل إلى آخر وإنما بين عقد من السنين وعقد آخر فى عمر الجيل الثقافى الواحد.

أفلا ننظر إلى الموسيقى على سبيل المثال: ألم يطرأ تغير متدرج فى ذائقتنا الموسيقية داخل النغم العربى الواحد، بل ألم نستند ـ ونحن المجموعة الثقافية واللغوية والحضارية الواحدة ـ إلى قيم غنائية متنوعة؛ إذ من ينكر تميز الأطباع الموسيقية بين نغم حجازى وإيقاع خليجى ولحن مغربى وفن «مألوف» أندلسى وطرب شامى وأنغام يسوقها وادى النيل.

واليوم، ألا نرى إلى نفسنا كيف تطبعت ذوائقنا الفنية منذ انتشر التواصل الموسيقى العربى: من كان يستنكر بالأمس نغما أصبح اليوم يستلذه، وما كان بالأمس نشازا تعزف عنه آذان أهل هذا القطر العربى أمسى اليوم تطريبا يستلذون به ويستدعونه.

والأمر مطواع كالنفس فى انصياعها.

وستكون المسألة أكثر بداهة لو استذكرنا ما كان عليه الذوق الموسيقى فى حضارتنا منذ القرون الخوالى أيام زرياب أو أبى الفرج، وكيف لنا به فى أيامنا إيقاعا ونغما أو عزفا وتقصيدا، وهل ننسى أنهم كانوا على مسافة كبرى فى تبدل الأذواق الطربية عما كان عليه قبلهم حداء الصحراء.

ثم ما لنا ننسى ما طرأ على ذوقنا الموسيقى ـ نحن العرب جميعا ـ منذ تلطف عباقرة الموسيقى العربية المعاصرة فمزجوا ألحانهم بإيقاعات ونغمات استوحوها من الموسيقى العالمية، أفلم يكن ذلك مدخلا جيدا للاستئناس بذائقة موسيقية مغايرة لما كانت أجيال كاملة تألفه، ومدخلا جيدا لاكتشاف أصوات آلات جديدة وترية وغير وترية. ومن كان يجرؤ منذ أربعة عقود على الحديث عن بتهوفن وسمفونيته الخامسة حتى جاء من حقن بها لحنا من ألحانه التى انشد إليها الذوق الموسيقى العربى انشدادا.

وهل من مبدع يقرض الشعر أم هل من ناقد يقول فى الأدب قولا لم يسبق له أن جمعته ظروف ما، على أرض ما، فى رفقة ما، بقطعة موسيقية من أقاصى الأرض أو من أقاصى الأذواق ـ زنجية أو مكسيكية أو صينية أو من أدغال الأمازون ـ فسمعها وأعاد، ثم كرر وأصغى حتى ألف واستطاب، ثم أدمن ثم عشق اللحن ونادى له، حتى تراه يعجب ممن يصغى معه فلا يبدى إعجابا من أول سماع.

كذا نفهم بملامسة التجربة الحية ما يعنيه الفلاسفة وعلماء النفس بقولهم: «العادة طبيعة ثانية»؛ لأن المؤالفة

بداية طريق التطبع، والتطبع بحث جديد عن ذوق جديد فى ظل عيار جديد، ومن استعصى عليه قانون التطبع سارع إلى الإنكار.

ومن ذهنية الإنكار نفسها تقوم فى عصرنا مواقف جيل الكهول من الأغنية الجديدة، تلك التى يصطلحون عليها ـ تجريحا وغمزا ـ بالأغنية الشبابية، والأمر فى هذا المقام أبلغ خطرا فى جحود فعل الزمن على الذوائق.

إن القضية فى صميمها تغير على مستويين: مستوى الإيقاع الذى اكتسحته البرمجة الآلية ومستوى التقبل بفعل حضور تقنيات الصورة ولاسيما مع الغناء الاستعراضى حيث تتضافر إلى حد الانصهار الحاسة السمعية والحاسة البصرية، فتمحى كل مراسم الذائقة الموسيقية الموروثة لتحل محلها منظومة جديدة من آليات التقبل ومنعكسات الاستجابة.

إن التبدل يعترى كل الظواهر الفنية فيأتى على كل الذائقات الشعورية، ألا ننظر إلى مقاييس الجمال فى ذاته، نعنى جمال الخلقة الآدمية : كيف حملها لنا موروثنا الحضارى وكيف هى لدينا الآن سواء أكانت متصلة بالمرأة أم بالرجل!

أما لو خرجنا عن إطار حضارتنا العربية وعن مرجعياتها الثقافية فسنصادف من الأدلة ما يخجل به كل متردد فى الإقرار بناموس التبدل: فهلا تأملنا الظاهرة من خلال فن النحت، وفن الرسم، وفن التمثيل المسرحى، وذلك فى الخطين الزمنيين: من ثقافة لأخرى فى الزمن الواحد، ومن عصر لآخر فى الثقافة الواحدة. بل لاضير من المواصلة: الفن الواحد من ثقافة ما فى زمن، إلى ثقافة أخرى وفى زمن آخر.

لعل أصل المعضلة فى غفلة الإنسان عن نسبية الذائقة الفنية كامن فى تلك الثنائية العجيبة التى ينساها الناس أو يتغافلون عنها، وهى ثنائية المقوم الطبيعى حيال المقوم الثقافى فى كل قيمة جمالية. فالوهم الخادع يخيل إلينا أن المعايير الفنية المولّدة للقيم الجمالية والضابطة للذائقة المتحددة بالإحساس والاستشعار؛ كلها تحتكم إلى ما هو لصيق بالطبع، فهى بالتالى متأصلة فى الذات كأنها محايثة لخلقتها أو مترسخة بالوراثة التكوينية فلا تكون عندئذ إلا سليلة الأعراق.

إن هذا الوهم الخادع هو الذى يدفع عامة الناس إلى أن يعتقدوا أن الذائقة الفنية مفارقة لبعدى المكان والزمان، فلا هى مرتهنة بهذا ولا هى متحددة بذاك، فيظنون أنها مطلقة.

إن اصطباغ الثقافى فى نفس الإنسان بصبغة الطبيعى قضية مطردة ومتواترة بل كأنها من أنساغ الكيان الاجتماعى للإنسان، أليس شائعا بل مستقرا ظنّ الناس ـ تحت وقع هذه المرآوية بين الحقيقة والوهم الخادع ـ بأن اللغة ظاهرة وراثية يناولها الآباء أبناءهم بعد أن ورثوها عن الأجداد!

ليس من العسير، البتة، الاستدلال على انتفاء كل مقوم وراثى فى مسألة اللغة، وعلى إثبات أنها اكتسابية مطلقاً، وهذا خطاب قد فرغ العلم منه ويمكن تقديمه لأية شريحة من شرائح المهتمين بالأدب أو بغير الأدب. ولكن الإشكال الدقيق هو كشف أسرار التلابس الذى يحصل فى ذهن الإنسان فيجعل الثقافى فى ذهنه طبيعياً، أو يجعل الطبيعى ثقافياً، وخذ للشاهد ما ينشأ بين كل فرد واسمه الذى اختاره له أبواه منذ ولادته علما عليه وميسماً، ألا ترى إلى التفاعل الوجدانى كيف يغرس فى ذهن الإنسان القناعة بأن اسمه لم يخلق إلا له وأنه لم يخلق إلا لذلك الاسم.

فى أمر الشعر لدينا، وفى مدى الإقرار بسلطة الزمن عليه وعلى ذائقتنا الجمالية معه، ليس أدل على ارتداد حركة التاريخ وعلى انعطاف الزمن المضاد على «الزمن الأساس» من انزياحية الوعى النقدى ـ نعنى «أناكرونيته» ـ التى هى لحظة الانفصام بين الزمن الطبيعى والزمن الاعتبارى، حينما تنفجر شظاياه بين الفينة والأخرى. ولو ابتغينا شاهدا بالغ الإيماء والدلالة لاتخذناه من هذا الاهتمام العربى المفاجئ الخاص بكتاب الباحثة الفرنسية سوزان برنار حول (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا) وهو أطروحتها التى أنجزتها منذ زمن، فقد انبثق فجأة وعى جديد فى مختلف المحافل النقدية العربية بهذه الرسالة، ظهرت لها ترجمة مجتزئة قام بها زهير مجيد مغامس وراجعها على جواد طاهر (بغداد ـ ١٩٩٣). وانكب على إنجاز ترجمة مستوفية لها محمد المصرى، وحاولت

بعض المؤسسات الثقافية النسج على المنوال، فضلا عن المقالات والأبحاث التى رجع فيها أصحابها إلى هذا المصدر المهم من مصادر التأريخ لحركة التجديد الشعرى فى الغرب وعند الشعراء العرب.

ومن أطرف ما نستشهد به عن التشظى الذى ينال وعينا النقدى فى «أناكرونية» عجيبة التصدى المباشر لنسف من تربع على منصة التجديد الشعرى حتى غدا رمزا لذاته وهو على أحمد سعيد. وربما يكون كتاب كاظم جهاد صورة دالة على ذلك، فقد صدر كتابه (أدونيس منتحلا) فى طبعته الأولى سنة ١٩٩١ (أفريقيا الشرق ـ الدار البيضاء) ثم أعاد نشره بعد سنتين (مدبولى ـ القاهرة) وعنوانه (أدونيس منتحلا: دراسة فى الاستحواذ الأدبى وارتجالية الترجمة يسبقها: ما هو التناص؟).

ولسنا عاكفين هنا على الوجه النقدى من القضية، وإنما نهتم بمكونات الخطاب النقدى من حيث هو خطاب فكرى ثقافى يروج ويؤثر، ومن حيث هو منهج يستند إلى مرجعيات ثم يحكم الذائقة.

يقول كاظم جهاد فى مستهل الطبعة الثانية:

> حرصت فى هذه الطبعة على الإفادة مما قيل أو كتب فى الطبعة السابقة سلبا أو إيجابا. لطفت أولا لهجة الكتاب، وهذه هى الأمنية التى عبر عنها أدباء ونقاد عرب عديدون ممن أكنّ لهم الاحترام وأقر لرأيهم بالموضوعية. هكذا يتحول الكتاب فى هذه الطبعة من مقال سجالى إلى بحث نقدى. الآن يجد القارئ أمامه وثائق وتساؤلات، ولن يفعل اعتدال اللهجة فى رأيى سوى أن يشدد السؤال المطروح على شعر أدونيس وكتابته: لقد ذهب الهجوم وبقيت الشواهد، فما سيفعل بها المدافعون ضد تهمة الانتحال الموجهة للشاعر توثيقيا؟

وإذا بنا من جديد ـ ودون قصد من منشئ البحث فى الانتحال ـ وجها لوجه أمام أنموذج من خطاب الإنكار: أهو إنكار الجدة من خلال إنكار ادعاء الجدة، أم هو إنكار انتحال الجدة من خلال التشهير بانتحال الشعر وبانتحال النقد؟ سيان عندنا فى هذا المقام الذى نغامر فيه بالبحث فى الآليات الذهنية المحركة للمواقف النقضية ذات المرمى الاعتراضى أكثر من اهتمامنا فيه بالمقولات السجالية ذاتها. فنحن مع الشعر كأننا على منوال مارسيل بروست فى رواية تاريخية تحكى قصة ذائقتنا الفنية (بحثا عن الزمن النقدى الضائع).

إن النتيجة الطبيعية لقانون تطور الذائقة الشعرية تتمثل فى التبدل الطارئ على العمود الفقرى لماهية الشعر كما اطرد فى أحاسيس الثقافة العربية، ومعلوم أن الإيقاع هو لباب ذاك العمود، فيه نسغه ومنه رؤاه؛ إذ على أعمدته يشيّد المعمار الشعرى بأكمله. ولابد لنا أن نستذكر فى هذا الباب بالتحديد طبائع الألسنة البشرية والفروق الفاصلة بين تلك الطبائع، وما يترتب على تلك الفروق من اختلاف أنساغ الشعر من أمة لأخرى ومن ثقافة لأخرى بحسب ارتباط شعرية الشعر بجمالية اللغة.

ونريد فى هذا المنعرج من البحث والتقصى أن ندلى برأى نسوقه إلماحا على أن يوفى حقه فى غير هذا السياق، وهو أن الظواهر المتقارنة بين اللغة والإبداع باللغة على ضروب، من بينها ظواهر لا تدل فى باب الكليات اللسانية إلا بحقيقتها العامة لا بخصوصياتها النوعية: فما هو كلى ـ لأنه عام يشمل الألسنة الطبيعية كافة ـ هو مبدأ النظامية فى قول الشعر، تلك التى تتطلب شروطا محددة لتحصيل التناسج بين اللحمة والسدى فى الأداء الإبداعى تتجاوز شروط النظامية التى يأتلف بها الأداء الإبلاغى والتى هى مشروطة بالأصوات والصرف والنحو اعتبارا لقوانين ائتلاف الحروف فالكلمات فالجمل.

أما المادة الأولى التى تتكون منها اللحمة ويتكون منها السدى، فأمر مختلف باختلاف طبائع الألسنة، إننا فى فن الشعر ـ من موقع الرصد المتعالى على النوعى والمتسامى نحو الكلى ـ كأننا مع فن الرسم: الإبداع متأت بصرف النظر عن طبيعة الجسد المرسوم عليه أورقا كان أم خشبا أم معدنا أم قماشا أم طلاء على الجدار، وبصرف النظر عن مكونات الأصباغ أمائية هى أم زيتية أم كيمياوية أم هى قطعة من الكلس أم قلم من الرصاص.

والأمر فى الشعر كالأمر فى الرسم؛ كلاهما نظير صناعة النسج: يبدع فيه المبدعون فى الرداء وفى اللحاف وفى الأزياء كما فى السجاد، ويبدع المبدع أن كان المختوم عليه صوفا أو قطنا أو وبرا أو أليافا صناعية مركبة.

إننا إذ نصوغ رأينا فإنما نستند ـ من حيث المرجعيات الأولية لاغير ـ إلى الحسم الذى فصلت فيه النظرية اللسانية أمر اختلاف الطاقة الإبداعية الشعرية مما نعلمه الآن فى ضوء علاقة اللغة والأدب فى ضوء أنموذج اللسانيات الذهنية.

إن هناك فى كل لغة ضربين من المراحل التى يقتفيها تطور الذائقة الفنية: الأولى قد نصطلح عليها بالمراحل النشوئية، والثانية قد نسميها المراحل الانسلاخية بالمعنى «الميتامورفوزى» الذى يتداوله علماء الأحياء.

فهل لنا أن نغامر باستشراف المراحل التطورية الكبرى التى فرضت نفسها على الشعر العربى بصرف النظر عن مدى تغلغلها فى مسام الذائقة العربية كليا أو جزئيا. وبما أن الإيقاع هو العمود الفقرى لمعمار الشعر، فهل لنا أن نرصد الأطوار الإيقاعية المولدة لحيثيات تبدل تلك الذائقة الشعرية على وجه التدقيق؟

سنقول إن الأطوار الإيقاعية ثلاثة تتحدد فيما بينها بمفْرَقين هما الضابطان للحظتين انسلاخيتين بذاك المعنى الذى يصور به علماء الأحياء أطوار نمو الكائنات الحية: بعضها يستكملها بعد الإخصاب وقبل الولادة وبعضها الآخر تمتد معه إلى زمن ما بعد الولادة. فأما الطور الإيقاعى الأول فكان قائما على شعرية البيت، وأما الطور الثانى فقائم على شعرية المفاصل والثالث على شعرية الصورة.

إن القصيدة العمودية، إذ تتحرك بفعل شعرية البيت، تكون متضمنة آلية البناء الكامل، أو هكذا ـ على أقل التقديرات ـ يفترض فيها أن تكون، فبمجرد انطلاق الإفضاء الشعرى ينخرط السامع أو القارئ فى الآلية الذهنية والنفسية التى تجعله متحفزا للإسهام فى إتمام البناء، هى شعرية الاستكمال تسيطر على عالمه الأدبى كى يستوفى حق الشعر.

وهل نحن فى حاجة إلى استقراء الشواهد على خصوصية هذه الفاعلية الذهنية المتحكمة، فقد لا نضيف جديدا لو عرجنا من جديد على نسقية البناء الكامل داخل البيت الشعرى نحويا ودلاليا، ولكن لن ننسى أن الأعراف قد أجازت لمتلقى الشعر العربى أن يقتطع البيت يستشهد به، والأبيات المتفرقة يجمعها المستشهد مستدلا بها على ما يريد، ومؤلفو المختارات يسوون من تناثرها وحدة كأنها متماسكة منذ النشأة، بل أباحت الأعراف أن تأتى سيدة الغناء لقصيدتين من قصائد إبراهيم ناجى سوّاهما على البحر الواحد والقافية الواحدة فتقتطع من هذه أبياتا وأبياتا من الأخرى وتؤلف منهما قصيدة تعطيها اسم إحداهما ثم تؤديها فلا يعرف جمهور الناس من أمر الشعر إلا أنه قصيدة «الأطلال».

ولكن الأفصح دلالة والأبلغ استدلالا هو أن شعرية الاستكمال هذه تستدعى ـ ضمن ما تستدعيه ـ تعاملا خاصا مع قوانين التواصل اللغوى والشعرى كما هى سائدة على مستوى الكليات اللسانية، فالشعر النسقى فيه ما يناقض قانون التوقع واللاتوقع ذاك الذى يفترض أن درجة التأثير تزداد كلما كان المتلقى غير منتظر لما يظهر فى سلسلة الخطاب، سواء منه الأدائى الإبلاغى أو الفنى الإبداعى، ومنها جاءت فكرة المفاجأة، وفكرة خيبة الانتظار فى معناها الأسلوبى المرتبط بالعدول، ومنها قامت ثنائية التوقع واللاتوقع.

والأمر فى جملته يرجع إلى النظرية الوظيفية فى اللسانيات العامة، فلقد تَحدَّد بأن الشحنة الإخبارية عند التواصل اللغوى تقاس بمدى المعلومية فيه، ويقصد بها مدى جهل السامع بمضمون خبرها أو مدى علمه بذلك، وبناء عليه يقال إن الكلام يفقد على التدريج علة وجوده كلما جنحت الشحنة الإخبارية نحو الصفر.

فإذا رجعنا إلى قضية الشعر النسقى، تذكرنا كيف أن من قرائن إبداع الشاعر فيه أن يركب الأبيات فتكون بنيتها النحوية ومن ورائها بنيتها الدلالية موحية للسامع بخواتمها قبل أن تلفظ خواتمها، فيتحول حدس المتلقى بما يمكن أن

يرد فى نهاية البيت سمة دالة على فحولة فى القريض تطابقت مع خصوبة فى الذائقة الشعرية لدى المتلقى، والحال أن ذلك هو عين الدليل على انحدار الطاقة الإخبارية نحو درجة الصفر. ولكن نسقية الإبداع هنا مبنية على مناقضة قانون التوقع واللاتوقع، كما أسلفنا.

من عميق هذه الأسرار سينشأ «الانسلاخ» الأول الذى هو «انكسار» فى معمار الشعر كما توافد على الذائقة العربية من سلالة القرون المواضى: مع الشعر الحديث ستنبثق شعرية جديدة هى شعرية المفاصل التى تتكئ على ما تولده التفعيلة من منظومة إيقاعية مغايرة. ومع التفعيلة سنكون بحضرة البناء الناقض إذا ما احتكمنا إلى الذائقة القائمة فى خلفياتنا الذهنية والنفسية، وستكون الشعرية شعرية مناقضة: تبحث عما يغاير المنتظر المألوف من حيث تدرك سلفا أن المنتظر المألوف سيغيب.

ثم سينشأ «الانسلاخ» الثانى محدثا الانكسار الكبير فى معمار الشعر، وذلك مع القصيدة الجديدة، وإذا بشعرية الصورة تقوم بديلا معاوضا يستند على البناء المترافد، وإذا بنا بحضرة شعرية جديدة هى شعرية المخايلة بكل حيثياتها التفصيلية.

ودون الوعى بهذه التحولات الطارئة فى أعماق الشعرية العربية، وبما ينجم عنها من تهيؤ جديد يغير على المهل والتدريج مكونات الذائقة العربية، لن ندرك مفسرات الإنكار التى تتلبد سجوفا فتحول بين الوعى الأدبى والوعى النقدى، وتعرقل انسياب الإحساس بفعل الزمن وبسلطة التاريخ.

إننا أمام وضع جديد يقتضى استحداث آله معرفية جديدة لدرس الصورة ولتحديد مفهوم الصورة، فالتراكم الكيفى مجتمع لدينا فى مخزوننا الراهن، فيه محطات بارزة: (الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى) لجابر عصفور-١٩٧٤- كانت تأسيسا مهما على درب الاستثمار المنهجى المتضافر، وتنامى الجهد عربيا، وكانت (مقدمة لدراسة الصورة الفنية) - ١٩٨١ - و(تطور الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث) - ١٩٨٣ - لنعيم اليافى استثمارا مكملا، ثم تغيّر النسق وكان عمل بشرى موسى صالح (الصورة الشعرية فى النقد العربى الحديث) - ١٩٩٤ - انتقالا نوعيا دل على أن الباحثة قد وعت ما جاءت به اللسانيات من روافد فى المضمون وفى المنهج.

وعلى ذلك سيتأسس الوعى الجديد بالانسلاخات الطارئة على جسد الشعر.

إن التحول من شعرية القريض النسقى إلى شعرية مخالفة، تنبنى على إيقاع التفعيلة أو تنبنى على إيقاع الصورة، هو خروج من فضاء الشعر من حيث هو تخييل إلى فضاء الشعر بوصفه خيالاً: نعم إن البحور- التى هى أوزان نسقية- لسابقة فى الذهن العربى لأية قصيدة موزونة يسمعها؛ فالقالب المهيئ لإدراك الشعرية جاهز سلفا وهو الذى يتولى عملية التوجيه النفسى، بينما ينسرح الذهن المتقبل للقصيدة الجديدة انسراحا يحول استقبال الشعر إلى فضاء من الخيال الحر.

مع الشعر النسقى تنشأ اللغة ذات القوة الجاذبة.

ومع الشعر غير النسقى تنشأ اللغة ذات القوة الدافعة.

وقد يسوغ لنا أن نقرأ من بعد، بواسطة المجهر المكبر ذى العدسات العالية، تاريخ تقلب الآداب على مستوى الوعى الإنسانى الشامل فنرتئى أن الشعر قد كان فى كل الثقافات تركيبا يقيد اللغة بينما كان النثر على مدى الأيام حرا طليقا. ثم إن النثر، من حيث هو إبداع، تشاكل فيه الآداب العالمية ما انفك يتوظب حتى انحشر فى قوالب نظامية فتقيد بفعل ما يعرف بالأجناس الأدبية، وأصبحت منظومة الأجناس كالأجروميات العروضية التى تحكم النثر وتحد من انفلاته حتى لكأنها مراسم نسقية، وما مثال فلاديمير بروب مع (مورفولوجية الخرافة) كما ترجمه إبراهيم الخطيب- ١٩٨٦ - أو (موروفولوجيا الحكاية الخرافية) كما ترجمه أحمد باقادر وأحمد عبدالرحيم نصر- ١٩٨٩ - إلا دليل على دخول العقل الناقد بالنثر عهدا جديدا من استنباط الأجروميات الباطنة. وعلى منواله نقيس ما أنجزه وين بوث منذ ١٩٦١ وترجمه أحمد خليل عردات وعلى الغامدى سنة ١٩٩٤ بعنوان (بلاغة الفن القصصى)، وكذلك كتاب

جيرار جنيت (خطاب الحكاية: بحث فى المنهج) ـ ١٩٧٢ ـ وقد ترجمة بشكل انتقائى محمد معتصم وعمر حلى وعبدالجليل الأزدى ١٩٩٦.

فهلا رأينا فى هذه الظاهرة ما يفسر ردة الفعل الطبيعية حين انساق الشعر نحو التحرر من القيود تخفيفا للنمطية وحفظا للتوازن الذى تتأسس عليه طاقة الإنسان من الإبداع، ذلك أن الانسلاخ الذاتى فى قوالب الشعر هو ظاهرة إنسانية لا تختص بها ثقافة دون أخرى، ثم إنها تنساب فى مسالك متقاربة بصرف النظر عن مدى فاعلية التأثير والتأثر بين الآداب.

ودون إمعان فى الكشف عن أسباب اعتراض الناس على تطور الشعر أو عن أسباب تعلقهم الشديد بالموروث المتجدد من قوالبه، فإن الذى لا مجال للتغاضى عنه حينما نرصد الظاهرة بتسام إنسانى توّاق هو أن تبدل آليات الشعر محكوم بتغير مرجعيات التهيؤ الثقافى والشعورى والجمالى، ولذا كان ناجعا أن نحاول التبصر بحقيقة الشعر من خلال آليات التواصل بالشعر. ويكفى حين يلقى الشعر أن ينتابنا الوعى بتعدد السؤال:

من قائل الشعر؟

ومن سامع الشعر؟

ومن هذا الذى ينشد على الناس الشعر إن لم يكن منشئه؟

وكيف بالذى يقرأ بنفسه ولنفسه شعرا ليس هو قائله؟ وماذا يحف بهؤلاء وأولئك عند لحظة الاتصال بالشعر؟ وكيف تتخلق اللحظة الشعرية منذ نشوء النص الشعرى إلى حيث منتهاه؟

إن دوران أمر الشعر على أدوات التلقى هو الذى استنفر النقد إلى حد الإثارة كى يستعيض عن جماليات الإلقاء بجماليات التقبل، وهى التى تستوعب فى مكنونها مقومات الإفضاء ثم تتجاوزها، لذلك يتجدد السؤال بتبدل زاوية الكشف.

إن ماهية النص الشعرى وقف على كيفية انبثاق طاقته الجمالية المقتدرة على استنفار دهشة القارئ، كما أن وظيفة النقد ـ فى أحد أوجهها ـ تتركز على البحث فى فاعلية تلك الطاقة الجمالية، فى مداها كما فى حدودها: لِم تتحقق الدهشة ثم تتعطل ؟ لم يقر بها البعض وينكرها آخرون؟ وهل كل من أقر بها قد عايشها معايشة جمالية أم مِن الذين يقرون من لا تتجاوز معايشتهم لها حدود التجربة النقدية الواصفة الواعية؟ وهل كل منٍ أنكرها هو فعلا فاقد للحس الشعرى الجمالى فيرفضها، أم ترى من الناس من يهتز شعوره بعض الاهتزاز ولكنه يمعن فى الاعتراض فيدحضها بإنكار نقدى لا بإنكار جمالى؟ وما الذى يصنعه الشاعر فى صهر قوالبه الجديدة حتى يستدرج القارئ ـ أو المستمع ـ نحو مسارب الذائقة الطارئة على ماضيات التاريخ؟

لعل نقطة البداية، فى مشروع التشخيص هذا، ترتسم فى تصاقب جدولين من الفعل الشعرى، مما ينشئ حدثا متفاعلا يتشكل بصورة إنجاز متصاهر كالجهاز المشتغل بمحركين يعملان معا فى اللحظة نفسها: فالنص الشعرى الجديد يحمل فى مكامنه طاقة ما من طاقة تركيب الكلام، يستحدث بها فعله الفنى كمنبه واخز، ولكنه يظل ناقصا ما لم تؤازره استجابات مخصوصة من لدن المتلقى هى بالتحديد ردود الفعل الجمالية المحققة لشعرية النص من حيث هو فعل تواصلى يستوفى شروط الاكتمال.

هنا، تتنبه لدينا يقظة جديدة. فالتلقى الجمالى مشروط فى أغلب الأحيان بالسياق الذاتى الذى يكون عليه المتقبل، مما يلج بنا منطقة أخرى من مناطق النسبية: ففى لحظة التقاء الإنسان بالأثر الفنى عادة ما يفاجأ هو نفسه بأنها لحظة «لاتواصلية». يحدث له ذلك أمام لوحة من الرسم، أو قبالة تمثال من النحت، أو عند سماع لحن شجى، كما قد يحدث أيضا حيال نص شعرى.

وقد يتفق أن تتحول اللحظة البكماء إلى لحظة ناطقة: نتلقى الأثر، ونعاود، ونكرر الاستدعاء، حتى نصادف برهة الميلاد. ألشئ فى ذات الأثر؟ أم لشئ فينا من علة وانقباض حينا ومن توقد وانشراح حينا آخر؟ أم لشئ ثالث هو ارتسام

متقلب بين الرائى والمرئى، أو بين السامع والمسموع، قد يكون فى ضمير المزاج الجامع، منبته فى الحواس ومولده من تفتيق كوابلها؟

قد نقول: كان الشعر فى قوالبه الوافدة حاملا فى منعطفاته زمناً واحداً يتجدد بالاستعادة، والتكرار، والاسترداد، والحفظ، والمذاكرة، والاستشهاد. فزمن الشعر هو المتماهى مع زمن إنشاده أى «روايته». فإذا قلنا ذلك تعين أن نقول: إن إعادة إنتاج القصيدة فيما مضى هى طريق إلى إعادة إنتاج زمنها الشعرى.

ومع تبدل قوالب الشعر أصبح للقصيدة زمنها الذى أنشئت فيه، وأصبح لتقبلها أزمنة تتعدد بتعدد ومضات استقبالها ولحظات ابتعاثها.

إن الشعر المأثور ـ نعنى الشعر النسقى الوافد علينا بحكم الميراث والمستقر فى أعماق ذائقتنا التاريخية ـ يحيا فى زمن دائرته مغلقة لأنها محمية بأسوار الشعرية الموزونة بالعيار، أما الشعر الجديد فيعيش فى زمن دائرته منفتحة مفتوحة متفتحة.

لقد كان جنين الدهشة الشعرية سابحا وسط محيط البحر، جائلا داخل سياج التفعيلة. ولكنه مع القصيدة الجديدة واقع على أسوارها الخارجية.

شعرية القصيدة الماضية شعرية سابقة لها متضمنة فيها، وشعرية القصيدة الجديدة شعرية متضمنة فيها لاحقة لها.

لنقل بجرأة مشخِّصة: إن القصيدة الوافدة تتحرك على شعرية محايثة، وإن القصيدة الجديدة تحركها شعرية مفارقة.

إن القصيدة الوافدة ـ ذات البحر أو ذات التفعيلة، بالمستند العمودى أو بالمستند المقطعى ـ تستدعى متلقيها إلى عالمها الذاتى لأنها كيان مكتمل، أما القصيدة الجديدة فتترك الأبواب لمتقبلها مفتوحة وتتقصد إقامة جسور متكاثرة بين هيكلها المعمارى والعالم الخارج عليه المحيط به. معنى ذلك أن لحظة التجاوب الجمالى ولحظة الانتشاء الشعرى ولحظة الفُجاءة الاستيطيقية إنما تقع على خط التماس بين عالم القصيدة والعالم الخارجى عنها.

القصيدة الخليلية بيت مؤثث تام المرافق جاهز كليا لإقامة الزائرين فيه، أما القصيدة الجديدة فبيت موظب إلى النصف، على الزائر أن يستكمل ـ بحسب ذوقه ومزاجه وما يألفه من الحياة ـ ما تبقى من ضرورات الإقامة ومرافق الاستجمام.

مع القصيدة النسقية تتجسم آلية الدهشة وآلية الانتشاء فى الزفرة، فى «الآهات» التى هى الطلقة الانفعالية: الصيحة بما هى معبر عن الانخراط المباشر فى الاستجابة الغنائية مع التخت الموسيقى العازف ومع الأداء اللحنى، وبما هى الزر الذى عليه يضغط المتلقى فيوجه أوامره إلى المؤدى طالبا منه أن يعيد وأن يكرر وأن ينشئ اللحظة إنشاء جديداً؛ فتخف شحنة الانفعال لدى المتلقى ويتخفف من التوتر الشعرى الذى تملكه.

تلك هى الشعرية المحايثة.

أما مع القصيدة الجديدة فالآهات والتصْديات ومكاء بعض السامعين كلها تكف عن الانسراح التلقائى وتكف عن الانطلاق فى الزفرات لتتحول إلى تخزين كثيف. الآه ـ إن كانت هناك آه ـ هى أنّة صامتة لأنها شعورية ذهنية أكثر مما هى نفسية لاواعية.

فإذا اطمأنت بنا النفس إلى التسليم بأن تبدل قوالب الشعر هو إما حامل أجنة ذائقة جديدة تكون بمثابة تحول عن المدار الموروث، أو هو ـ إن لم يكن بعد حاملا لها ـ مؤذن بتعاقب انسلاخات جديدة عليه فإن فى كل ذلك ما يسوغ لنا أن نتمثل وجود شعريتين تختلفان تبعا لانبناء القصيدة على مقومات العمود الخليلى أو لتحررها من قيود الوزن ونسقية التفعيلة.

وإذ نتمثل كيف تحتكم القصيدة الكلاسيكية إلى شعرية محايثة وكيف تحتكم القصيدة الجديدة إلى شعرية مفارقة، فإننا سنتوسل بالمنظور اللسانى الخالص كى نجوس فى مظان الأساسيات اللغوية المشيدة لهذا الفارق المبدئى، ولاسيما فى منحاه الأدائى الجديد.

لعله من شائع المعرفة أن الدلالة اللغوية تستوى على أركان ثلاثة هى كالمرجعيات الفاعلة فى كل لحظة تواصلية

بين متخاطبين، فالركن الأول هو الدلالة المستفادة من المعجم؛ لأن كل فرد من الآدميين لا يتم له اكتساب لغة طبيعية ولا يتيسر له تداولها بتلقائية إلا متى استقر فى مخزونه رصيد قاموسى تتحدد فيه لكل كلمة نواتها الدلالية التى هى قمة التجريد المنبثق من أشخاص المحسوسات وعيون التجارب المستخلصات.

والركن الثانى هو السياق، والمقصود به السياق التركيبى المرتبط بمفهوم النظم، كما نتمثله نحن العرب بفضل أدوات الكشف التى أسسها بعض رواد التفكير البلاغى فى حضارتنا الزاهية؛ ذلك أن الكلمة التى تحمل وقع المعنى القاموسى فى شكل نواة لا تتسيج دلالتها إلا فى ضوء ما قبلها وما بعدها ضمن البنية التركيبية، فتنسحب من دائرة الاحتمال، عندئذ، جل المعانى الممكنة لتلك الكلمة ولا يبقى إلا معنى واحد راجح مقبول.

أما الركن الثالث فهو المقام؛ والمقصود به الوضع الفعلى الذى يتم فيه تداول الكلام بشكل عينى مجسم لا بشكل تقديرى أو افتراضى، وهو ما يسمى أيضا بدلالة الحال اعتبارا بقولهم: «لكل مقام مقال»، أو قولهم: « بمقتضى دلالة الحال».

هى، إذن، ثلاث دوائر بها تكتمل، حركة انبثاق المعنى: دائرة الدلالة المعجمية، ودائرة الدلالة السياقية، ودائرة الدلالة المقامية.

فى هذا الموطئ بالتخصيص سنقول إن القصيدة الكلاسيكية؛ إذ تقوم على ما أسميناه بالشعرية المحايثة، فإنها تتكئ على الدائرتين الأولى والثانية: دائرة المعجم ودائرة السياق، بينما تقوم القصيدة الجديدة؛ بوصفها مستندة إلى شعرية مفارقة على الدائرتين الثانية والثالثة: دائرة السياق ودائرة المقام. ومحصل هذا أن منطقة التقاطع هى دائرة السياق التركيبى بوصفها مقّسم الاشتراك.

إن التوالج حاصل فى مستوى خصائص النظم الذى هو منطقة النحو، بما هو حيثيات بنائية تصطنع لنفسها مسوغات إعرابية، فيتحول الكل إلى اقتدار وظيفى.

أما الانفراد التمييزى فهو فى القصيدة الكلاسيكية متحقق فى اختصاصها بنظامية الدلالة المعجمية وكلها فى القاموس بمختلف الاحتمالات المرصودة لديه، وهو فى القصيدة الجديدة متحقق فى استقلالها بنظامية الدلالة المقامية وأغلبها يخرج عن المعجم؛ لأن قاموسها متولد فى تركيبها النحوى أكثر مما هو متولد من مرجعيتها المعجمية.

فما الذى ينجم عن هذا التناول؟

إن الشاعر الذى يصوغ نسقا عموديا على أبنية البحور، أو يصوغ نمطا مقطعيا على قالب التفعيلات، مدعو وهو يلقى شعره إلى تناغم ذاتى؛ لأنه يدخل حلبة الإيقاع فيأخذه حتى يستبد به ما كان من المظنون أن يأخذ هو به السامعين، وهذا ضرب من التناغم الإسقاطى؛ لأن الشاعر يستكشف أثر الشعر من خلال انكشاف وجده به، معنى ذلك أن الشاعر وهو يلقى شعره ـ كالذى يتولى إلقاء الشعر وهو ليس بصانعه ـ تراه من حيث لا يعى يستبطن من نفسه صورة يستشرف بها معيار التقبل المظنون فى السامعين، وبهذا نفسر المحاذير الجمة التى كثيرا ما تدفع بالشاعر ـ أو بمن يتوكل بالشعر ـ إلى التناغم الطلق فيفيض على محياه ضرب من الانتشاء الطافح. والحال أن السامعين لم يتجاوبوا، ولاهم أحسوا بشئ يستنهض أحاسيسهم الشعرية كى يحدوا حدوا، فإن هم ملّوا أو مكا بعضهم ظن الشاعر مكاءهم استزادة. وكل ذلك من فعل التناغم الذاتى.

أما مع القصيدة الجديدة ـ عند من أدرك بوعى أو أحس بحدس ما تنطوى عليه من أسرار الشعرية المفارقة ـ فالشاعر محمول على استشراف ردود المتلقى كى يسقط على شعره الأداء الأوفق.

إن آليات التلقى فى الإبداع الشعرى العمودى ـ الوافد علينا من التاريخ والمستقر فى الذاكرة الجماعية الحية بقوالبه النسيجية الكاملة ـ تفترض أن الشاعر وهو يصعد على منصة الإلقاء كأنما يجتاز امتحانا، والجمهور الحاضر هو لجنة الاختبار لأنه الممتحن وكله صوت واحد هو صوت لجنة التحكيم.

أما آليات التقبل مع الشعر الجديد فجوهرها أن الشاعر يصادر على مقبولية مضمنة فى شعره، وهو فى لحظة الإلقاء يفاتح المتلقى مفضيا بشعره من منطلق أن الجمهور ـ ورمزه السامع ـ هو الذى يجتاز الاختبار، هو ـ إذن ـ امتحان للمتلقى وليس امتحانا للباث. ومكمن الاختبار: هل يهتدى السامع إلى الومضة المولدة للشعرية.

وبديهى أننا لسنا أمام اختبار فى الفهم اللغوى؛ لأن الموضوع متجاوز قضايا التحصيل اللسانى ومسائل الإدراك المقترن بالاكتساب التعبيرى، وإنما هو اختبار حول مدى ارتياض الذائقة الفنية المفتوحة. لنقل: هو ليس اختبارا فى التداول الشعرى على قدر ما هو اختبار فى التواصل الأدائى عبر ما يتواطأ الطرفان على أنه «بنية أخرى» غير البنية الإبلاغية، بصرف النظر عن تسمية هذه البنية السفلى وتلك بالبنية العليا، أو تسمية هذه بتلك وتلك بهذه، أو تسمية كلتيهما بالبنية الأفقية المتوافقة.

إن دلالة الكلام الشعرى دلالة ذات مراتب؛ لأن فيها دلالة سيميائية تُداخل الدلالة اللغوية التى هى فى حد ذاتها كما نعلم مثلثة الأركان: معجمية وسياقية ومقامية، وليس واحد من هذه الأركان بمخالط لدلالة القرائن والسمات التى تنضاف.

إننى لو قلت «السماء فوقنا»، فإننى أكون قد صغت جملة سيقول عنها اللسانيون الوظيفيون إنها من أضرب الكلام الذى تجنح طاقته الإخبارية نحو درجة الصفر، وسيقول عنها الإفرنج عبارتهم الشهيرة: «هذه حقيقة السيد لابالاليس». غير أنه ليس من المتعذر أن تتحول هذه الجملة بذاتها إلى جملة دالة: فى سياق مخصوص، وفى مقام محدد، وبتضمين إيحائى مقيد. سنقول إن الجملة «السماء فوقنا» لمما يدخل تحت فصيلة ما يعتبره النحاة كلاما «غير مفيد»، ولكن هذا الحكم مبنى على المجاوزة؛ إذ فيه هو نفسه حمل للكلام على غير قوانينه الطبيعية.

ولسنا نقصد هنا إلى الحقائق الفيزيائية التى لو اعتبرنا دقائقها لقلنا إن كروية الأرض وما حول الأرض تجعل السماء من الناحية الاعتبارية ـ فضلا عن كونها فوقنا ـ هى أيضا على يميننا، وعلى شمالنا، وتحتنا لأنها تحت الذى تحتنا، وعندئذ تكون الجملة قضية حكمية ترضخ لمعايير الفحص والسلامة فى صدقها أو كذبها.

ولسنا نقصد ما قد يستنتجه الإنسان من إيرادى تلك الجملة مبتورة عما كان السابقون يستكملون به الصورة ويزاوجون به فى الإيقاع قائلين: «السماء فوقنا والأرض تحتنا»، أذلك منى تعويل على نباهة السامع أنه يعلم ما أعلمه، أم هو اقتصاد فى الجهد بناء على نزعة المجهود الأدنى، أم هو اختبار لمتانة حسه وصلابة أعصابه بحسب سكوته معى عما اختصرته أو اندفاعه فى تلقائية ليكمل ما سكتّ عنه ؟!

ولسنا نقصد ما قد توحى به الجملة من غمز دال إذا كان السياق مشيرا إلى تكرر الأسباب: أن المتحدث قد اطرد لديه الإمعان فى اللاإفادة، وأننا قد سكتنا وتحلينا بالصبر، وأن الكأس قد طفحت مياهها، وأن علينا أن نستدرك الأمر، وربما العتاب علينا أننا توانينا...

فكل ذلك وارد مقبول.

وإنما الذى نقصده هو أنها جملة تستوفى شرط النحوية وشرط المفهومية كما قد تستوفى حق المقبولية لسامع افتراضى. هى ـ إذن ـ جملة تمثل لدلالات المعجم، وتستجيب لشروط التركيب النظمى، وتبقى إفادتها رهينة المقام، ثم سيمياء المقام، شأنها فى ذلك شأن سائر أضرب الكلام.

فمن الأسرار المفسرة لاشتداد نكران القالب الشعرى الجديد، مع الإمعان فى نقض مسوغات الإقرار بقانون التبدل الطارئ على الذائقة الفنية، أن جمهور الشعر لا يدرك كيف تم استحداث نظام جديد فى الدلالات اللغوية، فلقد تفجرت المنظومة العرفية الموروثة فتغيرت أركان الاصطلاح ولم تعد تركن إلى الاستقرار الممتد فى الزمن، بل يمكن لنا القول ـ دون أن نجازف كثيرا ـ إن عمر زمن المجاز الذى هو الزمن الفاصل بين حقيقتين ـ حقيقة لغوية وحقيقة عرفية ـ ما انفك يقصر فتقصر معه أعمار الدلالة اللغوية ذاتها.

ومنذئذ تبدلت فى الجوهر وفى الأعماق آليات إنتاج المعنى فى فضاء الشعر.. ففيما مضى كانت اللغة التى يمتتحها الشعراء من قواميس التداول أعرافا دلالية، وكانت مستقرة فى كلياتها، متحركة فى جزيآتها، حتى لكأنها - فى النظر العابر - ثابتة، شأنها شأن حركة الأرض للعين العجلى، والمهم هو أن عملية الإدراك الذهنى تنبنى فى هذه الحالات على الاستيعاب الشمولى، طبقا لفرضية الجشتلت. أما محرك الدلالات فهو المجاز بمعناه الأولى العام الذى هو عبور عارض بالألفاظ من حقل مفهومى إلى حقل آخر، أو تحريك للحقول المفهومية بما يتاخم حدود الملفوظات.

وفيما مضى أيضا، ومن زاوية البناء الشعرى دائما، كانت اللغة - التى أصلها علامات اعتباطية فى ذاتها بالوضع الأول وطبيعية بحكم التواتر والاطراد والألفة النفسية - مخزونا من الدلالات المرجعية المشتركة فى كل حقبة زمنية، ولكنها تتحرك تحركا داخليا بفضل المجاز الذى يبتكره الشعر تحت ضغط اللحظة الإبداعية.

مؤسسة اللغة فيما مضى كانت تتحرك بجناحين؛ الأول المعيار النحوى والثانى المعيار الدلالى، فمثلما تكون لكل لغة منظومة تركيبية تكون لها - بالمثل - منظومة مجازية، وبناء على ذلك تضبط مراسم انتقال اللفظ من مدلول إلى مدلول سواه، أو قل تضبط مراسم تجول المعانى من مكمن صوتى لفظى إلى مكمن غيره.

وما جوهر علوم البلاغة، فى كل المواريث الإنسانية، إلا رصد للمنظومة الدلالية المتحركة ابتغاء رسم خريطة التحولات القصدية. فالقرائن التى تصل الألفاظ بالمعانى هى لباب البحث البلاغى فى أصل نشأته، وذلك بالانطلاق من لحظات التداول الإبداعى - الذى هو الشعرية ذاتها - ثم من لحظات التداول الإخبارى المستفيد من الابتداعات الشعرية بلا منازع.

وهكذا، كانت البلاغة هى العلم الباحث عن معيار المجاز، هى السعى الكاشف عن أجرومية المعنى المتحرك. ولهذه الأسباب ظهرت آلية القرائن؛ مما جعل البلاغة بحثا فى القوالب المجردة التى تسوغ الانتقال الدلالى: قواعد التشبيه ومبررات المجاز، ومفسرات الاستعارة، ومشخصات الكناية وما إلى ذلك من أبواب العلم البلاغى التى هى فى حد ذاتها دستور مرجعى لدلالات اللغة.

ومع الشعرية الجديدة حصل الانفجار الدلالى الكبير: يقول المشدودون إلى نظامية النسق الموروث والرافضون انصياع الذائقة إلى التاريخ: «قد انفرط العقد الدلالى». ونقول: إنها إنسيابية جديدة فى منظومة المعيار الدلالى؛ إذ لم يعد مبرر لاقتفاء سنن النسج المعنوى الراسم لمقاسم الدلالة على خريطة التواصل.

إن المعنى فى الشعرية الجديدة التى هى بطبيعتها شعرية مفارقة يؤخذ مادة خاما: يصنَّع، يكرر، يستصفَى، يسوى منتجا نهائيا ثم يختم عليه بالختم الخاص، حتى لكأن إعادة إنتاجه هى بمثابة السطو على حقوق التصنيع وقرصنة إنتاجية تدخل تحت طائلة التعقب الجزائى.

إن الابتكار الشعرى أصبح يشمل استحداث الصورة عن طريق ابتكار نسق لها غير منضو تحت مظلة المعيار البلاغى الموروث. وهنا نفهم أننا لم نعد نحتكم إلى السلم التصنيفى المعهود، لذلك دل مصطلح «المجاز» على حركة المعنى؛ أى على التموجات الطارئة على خارطة الدلالة، والمؤثرة فى شبكة العلاقات القائمة بين رصيد اللغة من الدوال ومخزون ذهن المتكلم من المفاهيم والمتصورات التى منها المدلولات المشتقة من عالم الحس الذى حوله.

هو ضرب من التشظى أتى على مقاسم الحقول البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية وغيرها من الأبواب، فضلا عما يصيب مراتب التصنيف داخل كل باب. لم يعد من الشعرية المفارقة من مغزى أن نأتى إلى ما يسمى فى عرف تصنيفات المعيار البلاغى تشبيها بليغا فنعتبره تشبيها بليغا: فليس من البداهة، ولا من الضرورة، أن ينتج لنا فائضا فى المعنى الشعرى يفوق المنتج الناشئ عن تشبيه تستوى عناصره ويأتى على النسق الأصلى أو الطبيعى بحسب ألقاب علماء البلاغة. فالجملة: «زيد كالأسد فى شجاعته»، لو قدر لها أن تأتى اليوم على لسان متصرف فى اللغة أو على لسان مبدع لشعرية مفارقة، فإنها ستدل بقرائن مستمدة من خارج سياج

البلاغة النمطية سواء كان المشبه زيدا حقيقيا أو زيدا افتراضيا، أو كان اسما من أسماء الناس المعاصرين بعد أن تخلوا عن زيد واحتفظوا بخالد وبكر وترددوا حيال عمرو.

إن الشعرية ـ فيما سلف ـ تتضمن وتقتضى فى اللحظة نفسها معيارا بلاغيا؛ لأنها تتكئ على بلاغة المعيار ذات المرجعية النظامية. أما اليوم، فإن الشعرية تتضمن وتقتضى كسر مرجعية المعيار المتواتر. ولا يعنى هذا البتة خروجا قطعيا مطلقا عن كل نسق بلاغى موروث، بل هو يعنى ـ على وجه التحديد الدقيق ـ ضرورة الإبقاء على مشروعية كل جزء من المعيار البلاغى مأخوذ فى ذاته، ولكن المستحدث هو أن الأجزاء لا تنضوى بالضرورة تحت لحاف الأنساق المأثورة فى تواترها التاريخى السكين.

إن الشعرية الجديدة فى علاقتها بالمعيار المجازى شعرية متحررة: تستخدمه حينا، وتخرج عليه حينا آخر، ولا تلتزم بتحديد لحظات الدخول إلى مقاسمه ولحظات الخروج. وليس لخروجها من دلالة ولا من فائض إبداعى لولا استبقاؤها على حق الدخول. وفى هذا واحد من خفى أسرارها، وهو المقصود البعيد من قولنا إن الشعر الجديد يخلق لنفسه بلاغته الخاصة.

لعل جوهر القانون البلاغى فى الشعرية الكلاسيكية قد كان يدور على أن كل شئ يشبّه وكل شئ يشبه به، ولكن ليس كل عنصر مشبه بوسعه أن يقترن بأى عنصر آخر مشبه به؛ فالمصاهرة المجازية هى مصاهرة مقيدة، فيها الممكن وفيها غير الممكن، فيها ما تجيزه السنّة البلاغية؛ لأن الذائقة الإبداعية قد أباحته، وفيها ما لا يتيحه المعيار البلاغى لأن الذائقة الجماعية لا تسيغه وقد تحظره بالكلية.

أما فى بلاغة الشعرية الجديدة، فكل شئ يشبّه وكل شئ يشبه به، وأى عنصر من جدول المشبهات يمكن أن يزاوج أى عنصر من جدول المشبهات بها.

إن البلاغة فى الشعرية الأولى تقوم على القرائن المسكوك شطرنجها من القطع المنحوتة فى قوالب مقررة، وبلاغة القصيدة الجديدة تتأسس على مصفوفة خاناتها ذات مداخل متعددة؛ لأن شطرنجها حاسوبى رقمى. وبتفجر قرائن المجاز فى شعرية القصيدة الجديدة تنوعت موارد الصورة الإيحائية. فالمجاز الجديد يقوم على «الاستعارة» بمعناها اللغوى، أى على الاقتراض المتجدد، وهو ما أحدث انسيابا فى العلاقة بين الحقول الدلالية. ولكن أهم حدث جديد طارئ هو انتفاء تفاضل الموارد فى إنشاء المجاز وانحسار ثنائية السلم التداولى المشيد على الصورة، فلم يعد هناك جدول شريف تستقى منه المجازات النبيلة وجدول وضيع لا تأتى منه إلا مجازات سوقية.

وهنا، نقف على ملمح مهم قد يساعدنا كثيرا على مزيد من فك أسرار الشعرية المفارقة إذا ما قايسناها بالشعرية المحايثة، ومن ثم يساعدنا على تفكيك آليات الموقف الرفضى حيال تجدد قوالب الشعر، وهو ما سنصطلح عليه بهجرة الصورة التمثيلية بين حقول الاستخدام والتداول؛ فبانتقاض السُلَمية البلاغية فى موارد المجاز انتقضت التراتبية الشعرية التى كانت سائدة نافذة.

لم تعد هناك بلاغتان كما كان من قبل: بلاغة التداول ـ فى المألوف والشائع والإخبار والمنافع ـ وبلاغة التكريس الإبداعى. إن الفن الشعرى الجديد ليغرف من كل واد أدائى. فالصورة السياسية والصورة الاقتصادية وكذلك الصورة الإعلامية وربما الصورة التجارية أيضا، كلها مع القصيدة الحديثة أدوات جاهزة للتوظيف الشعرى.

الصفقة، والبلكونة، وقهوة النسكافيه، وصندوق الاقتراع، والمزاد العلنى، وضربة الجزاء، والعزف المنفرد، وتضخم القيمة، والعملة النافقة أو القطع النادر، والضحك ملء الأرض، ثم القنص بالكلمات، ورصاصة العشق، والذبحة الغرامية... كلها موارد صالحة لإنشاء المجاز الشعرى الجديد.

نحن، إذن، فى عصر انفجار الصورة البلاغية. وقد أعان على هذا الانفجار، و روض تطبيع الذائقة الشعرية، تكاثف الضغط المجازى على اللاوعى اللغوى العام فى العصر الحديث، فاكتساح الخطاب الإعلامى كل زوايا العالم النفسى لدى الإنسان ثم ازدهار الخطاب الإشهارى المسوق

للإعلانات التجارية بما لم يسبق له نظير، وكذلك تألق الخطاب السياسى ولاسيما عند حملات المنافسة الانتخابية أو عند استعمال سلاح الحروب النفسية فى تحريك أدوات الصراع الإعلامى الجديد، كل ذلك قد تحول إلى آلة إنتاج ضخمة للصورة المجازية.

ولم يبق الإبداع فى مأمنه، بل تبدلت هوية اللفظ الشعرى، وحدث انقلاب فى أساسيات الذائقة الفنية كأنه الزلزال ترج به خارطة المفاهيم المجازية كلها.

فالقصيدة الجديدة هى قرينة عهد جديد تسود فيه آليات تصنيع الصورة الشعرية، مما غدا مستوجباً لمواثيق لم يألفها الناس تتصل بنواميس إنتاج الدلالة الإبداعية. لذلك، ترى المعترضين على تطور قوالب الشعر وعلى تجديدها يتوسلون بحجج وجيهة فى مظاهرها؛ لأن قائليها محجوبون عن أسرار التغير الذى طرأ على المؤسسة اللغوية عامةً والمؤسسة الإبداعية تخصيصاً. وفى هذا المفترق، تثار مسألة أسالت من الحبر ما لا يقدره مقدر، وهى قضية الغموض التى تحمل إشكالها فى ذاتها وفى مصطلحها. وأول ما يتعين تفكيكه قبل قضية الغموض فى الشعر الجديد هو غموض دلالة مصطلح الغموض ذاته. ومالم نربط هذه المسألة بالانفجار المجازى الكبير الطارئ على آليات اللغة فستظل المعضلة مستعصية.

ولعل أيسر السبل وأنجحها أن نفصل الأمر فى مراتب الغموض، من حيث هو لحظة إشكالية تتولد بها عقبات فى طريق التواصل الطبيعى بين المتلقى والرسالة الشعرية ويكون مرجعها إلى المجاز الدلالى:

فقد يكون الغموض ناجما من لعبة مجازية نشأت عن توتر العلاقة الرابطة بين الشاعر والمجتمع، ولاسيما بينه وبين قمة الهرم فى البناء المجتمعى أو إحدى قممه؛ إذ قد تسوء الرابطة التواصلية بين الشاعر والسلطة السياسية أو بينه وبين السلطة الدينية، فيجنح اللفظ الشعرى صوب الدلالات المبطنة، مما ينشئ ضربا من التقية اللغوية؛ فتغرق الصورة فى الإلغاز لأن الشاعر قد أوغل فى الاحتجاب إيثارا للسلامة.

وقد يتولد الغموض فى الشعر من لعبة مجازية تحكمها علاقة الشاعر بالمتلقى كمحطة للإثارة، فيكون مدار الأمر فى التركيب اللغوى أن يعول الشاعر على الطاقة الرمزية التى تحملها اللغة، فيحمّلها منها فى بعض الأحيان أكثر مما تطيقه، فيتولد فى الكلام وضع استثنائى يعطى فيه الباث المتقبل بعض العناصر التركيبية السائغة للكشف الدلالى، ويبقى اللثام على بعض العناصر الأخرى، فيحتجب من الحيثيات الفرعية أو الأساسية ما يجعل الكلام متشابها أو متعاضلا، وعندئذ ينفسخ الذهن بالمتلقى فيذهب به التأويل أكثر من مذهب. وهذا الضرب من الغموض هو ـ عند الشعراء المقتدرين ـ محطة إبداع؛ لأنه ينشئ ترميزا مخصابا ويوفر منهلا ولودا بالدلالات.

وقد يرد الغموض لعبة مجازية تحكمها علاقة الشاعر بنفسه، وهذا من أدق لطائف الشعر بل من أشد أسرار اللغة خفاء على الناس كافة وعلى خاصتهم كذلك. فالإنسان، وهو يبدع الكلام ويمعن فى الانبساط مع اللغة، قد يصل امتزاجه بها حدا يتحول فيه التركيب الشعرى إلى ضرب من التجلى خلال التجريد المطلق، فيشارف مراتب الحلول فى اللغة ويكاد معه أن يتحد بها اتحادا.

عندئذ يعسر على السائل أن يسأل الشاعر ما الذى كان يقصده، وإن كان السؤال فى حد ذاته غير ذى جدوى فى مطلقه، لأنه ليس من صلاحيات النقد أن يطلب الناقد من الأديب شرح أدبه، ولكننا ـ من باب التوسل بالروائز المنهجية ـ نقول إن الشاعر فى هذا الموطن قد يكون هو نفسه عاجزا عن تغيير ما بدر منه، أو يكون على أقل التقديرات حائرا حيال لعبة المجاز التى اكتنفت كلامه بقدر حيرة جمهور المتلقين أو جمهور النقاد.

أما من وجهة نظر لسانية صارمة، فإن الغموض ـ بهذا التناول المشخص للظاهرة المجازية ضمن أدوات الشعرية المستحدثة ـ يعزى فى حقيقته إلى خصيصة تركيبية فى اللغة، وإننا لنراه ضربا من اتساع المسافة بين البنية السطحية والبنية العميقة فى استواء عناصر الكلام. فالأصل فى تقديرنا أن الضابط التركيبى فى تداول اللغة محكوم بقواعد النظم،

ومرد النظم أن لكل كلمة فى سياق التركيب اللغوى وظيفة نحوية مخصوصة لا يتغير وضع الكلمة إلا وتغيرت معه وظيفتها، ولا تتغير وظيفة الكلمة إلا وتغير المعنى المستفاد من الكلام. وكل ذلك مرصود فى دلالة النظم. ثم تأتى ـ حسب ما نستشفه ـ دلالة أخرى تصاقب دلالة النظم وهى دلالة النص، وفيها أن لكل جملة نحوية من النص وظيفة تأويلية خاصة بها، وذلك بحكم استقلالها التركيبى داخل النظام النحوى للسياق وبحكم تبعيتها الدلالية داخل النظام التأويلى للمقام.

هنا، على وجه التعيين، ينشأ توازن حكيم بين مساحة القيود وفضاء الحرية، وهذا التوازن هو الذى يحفظ فى كل لغة وعند كل مشهد وبين كل متخاطبين سلامة التواصل المحكومة بتوائم المقاصد مع التأويل، فتتماثل بشكل صريح دلالة النظم ودلالة النص.

ويبدأ الانفساح بين البنية السطحية والبنية العميقة بسيطا فى أيسر الصور، وذلك ـ على سبيل التقريب ـ بمجرد أن يرد فى اللغة العربية مصدر من مصادر الأفعال فى خانة المضاف، ويرد فى خانة المضاف إليه اسم لو أردت أن تتجاوز به وظيفة المضاف إليه لتقول إنه معمول للمشتق القائم مقام الفعل، لم تدر إن كان هو فاعلا للمشتق أو مفعولا به له.

ثم تتسع الفرجة عندما تجد نفسك أمام «المفعول لأجله»، ولا تستطيع أن تدقق إن كان دالا على السبب أو دالا على الغاية. وتتسع كلما تركّب الكلام بما يجيز احتمالين نحويين، ويجيز بالتالى افتراضين دلاليين، ومن هنا تنبت بذرة التأويل.

ومع الانفجار المجازى الذى أمسى يسود القصيدة الجديدة، لأنه جنين الشعرية المفارقة، تخلخلت الأعراف فى تداول اللغة، وانفرج اللحام بين قواعد النظم وتجليات لغة النص، فانفسحت الشقة بين الدلالة والتأويل، وانفرط العقد النحوى الذى كان يمسك بأطراف البنية السطحية فى الكلام وبنيته العميقة.

وإذا الحاصل هو هذه النقلة النوعية التى نشهدها اليوم، والتى نلخصها فى أيسر عبارة إذ نقول إننا قد غادرنا عهد الشعر ودخلنا عهد القصيدة. ومع هذه النقلة يصبح الناقد مدعوا إلى إنجاز وظيفة أركيولوجية ـ على دلالة رجال الحفريات ـ ليعيد بناء العلاقة «الطبيعية» بين المتلقى والشعر من خلال إعادة بناء نظامية المجاز، ومن خلال إعادة رسم خارطة الدلالات. فكأنما الناقد مدعو إلى تمكين الشعر من جواز سفره نحو مملكة الجمهور.

فيما مضى ـ حين كانت تسود الشعرية المحايثة ـ كان الشعر يمر إلى الناقد بعد أن يتلقاه الجمهور. واليوم، مع سيادة الشعرية المفارقة، كأننا بالشعر يأتى إلى الناقد أولا ليقوم بوظيفة «المصفاة». قبل أن يصل الشعر إلى متلقيه.

الشعر الجديد ـ فى هذه المرحلة من الزمن الحضارى وفى منطق «التحقيب» الثقافى ـ نفط خام لا يتحول إلى سائل وقود إلا بعد أن يمر بمخابر التكرير.

واللسانيون ليسوا أوصياء على الشعر وليسوا أدعياء على أولى الأمر فى الشعرية، فليس بوسعهم أن يجتهدوا فى مدى وجاهة هذه النقلة الحاصلة. ولكننا لو استفتيناهم على باب الاستنارة لسمعناهم يرددون بعض وصايا علمهم: لا يمكن أن يتغير الشكل دون أن يكون المضمون قد تغير، وليس بوسع الحيوان الناطق ولا بوسع الحيوان الشاعر أن يغير المضمون دون أن يحدث فى الشكل صنيعا. فلا المعنى القاموسى المباشر، ولا المضمون الدلالى المقترن بسياق الكلام وبمقامه، ولا المحتوى التأويلى الذى يقوم على استنباط المعنى بقراءة القرائن الثقافية من خلال حركة الفكر، لا شئ من كل ذلك بقادر على أن يغير من الواقع التاريخى كثيرا أو قليلا إن هو لم يغير ما بنفسه شكلا وتصويرا.

# أسئلة الشعراء
# ونداء الهوامش

**محمد لطفى اليوسفى***

ثمة فى الثقافة العربية اليوم نوع من الوعى الجديد آخذ فى التشكل والبروز، مداره التسليم بأن الثقافة العربية هى من الثقافات التى شهدت من التشويه والتدجين والاحتواء ما جعلها عاجزة عن الإسهام فى صياغة أسئلة الراهن الثقافى الكونى والانخراط فيه؛ ذلك أن قيمها الجمالية لاتزال محجبة فى صميم النتاج الإبداعى العربى القديم والمعاصر، متكتمة على نفسها فى أقاصيه وأصقاعه. ولا سبيل إلى تمثل تلك القيم والإحاطة بحجمها ومداها إلا بالوقوف على ما انبنى عليه تاريخ الإبداع العربى من تصدعات وانقطاعات؛ لأن تلك التصدعات هى التى جعلت العلاقة بين التراث الرسمى وهوامشه المقموعة معطلة فى ذواتنا ونصوصنا، وهى التى أدت إلى نوع من التعطيل أكثر عنفا وأشد مضاء فى ما يتعلق بالعلاقة السرية التى ما فتئ النص المعاصر يقيمها مع قديمه وماضيه. والثابت أن عدم التفطن إلى حجم تلك التصدعات هو الذى وضع الخطاب النقدى المعاصر فى حضرة مستحيله، وأدى إلى بروز خطابات إيديولوجية حرص أصحابها على الانتصار لنمط من الكتابة (قصيدة التفعيلة/ القصيدة العمودية/ قصيدة النثر.. إلخ)، وبروز خطابات إقليمية عمد أصحابها إلى تفخيم نصوص محلية وتمجيدها وإعلائها والتكتم على لحظات وهنها، دون أن يقع التفطن إلى ما فى كل ذلك من تحايل ومغالطة وانتصار للذات العاجزة. تبعا لذلك، عجز النقد عن الإسهام فى تجديد أسئلة الثقافة العربية واكتفى، فى أغلب الأحيان، بتكريس الأسئلة والمفاهيم البيانية القديمة التى تسند إلى النقد دورا جزئيا طفيليا؛ إذ تعده فعل «تمييز لجيد الأدب من رديئه».

والحال أن تأصيل النقد مشروط بامحائه وزواله من جهة كونه سلطة متعالية تمتلك الحقيقة، لاسترداده من جهة كونه ضربا من الكتابة لا تكتفى بشرح النص أو تقييمه

* أستاذ الأدب والنقد ـ قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك.

وتفسيره بل تتعدى الشرح والتأويل إلى الإحاطة بأسئلة الشعر من جهة كونها مستقرا فى رحابه تلتقى جميع أسئلة الراهن الثقافى العربى.

لكن الناظر فى المشهد النقدى سرعان ما يدرك أن النقد كثيرا ما يتستر على وهنه باستدعاء حشد من المفاهيم المنتزعة قهرا من مدارس ومناهج مستحدثة فى الثقافة الغربية؛ فتتحول تلك المفاهيم إلى كلمات راجمة يكون الغرض منها إيهام الذات بأنها تسير على درب الحداثة. ولكنها تظل تشير، على نحو خفى، إلى أن الخطاب النقدى العربى لا يغتذى بما أنجز من تصورات ويطور نفسه مستعينا بما صح منها وثبت بعد زوال الحماس الذى رافق اللهج بتلك التصورات، بل ينبهر بها ويتلقفها ليوهم نفسه والقارئ من ورائه بأن حركة التأسيس على أشدها فى الثقافة العربية المعاصرة.

فلقد ظل الخطاب النقدى العربى المعاصر يوهم بأنه هو الذى صاغ أسئلته. والحال أن السائد فى هذا النقد أمر فى غاية الخطورة مفاده أن الذات (النص الإبداعى) تكون موضوع سؤال، لكن الذى صاغ السؤال إما أن يكون السلف العربى القديم أو الآخر الغربى. ذلك أن القراءة إنما تتم، بطريقة واعية أو لا واعية، فى ضوء منجزات السلف (نظريتهم فى الشعرية)، فيفى النص المقروء بحاجات ذلك السلف القابع فى الظل من ذاتنا ويفتكنا من لحظة شروعنا فى ممارسة فعل القراءة. أو تتم، بطريقة واعية هذه المرة، فى ضوء المناهج الغربية لتكرس الإيهام بحداثة وهمية مستنسخة. وبذلك، يفى النص المقروء بحاجات الآخر الغربى، وتكون الذات مغيبة مقصاة. إنها توهم بأنها تستمد حركيتها من صميمها. والحال أنها إنما تستمد حركيتها من الآخر (السلف القابع فى العتمة من ذاتنا، الآخر الغربى).

طبيعى، بعد ذلك، أن تصبح القراءة عبارة عن متاهة تضع الذات فى حضرة مستحيلها وتعمق مآزقها؛ إذ لا يقع التفطن إلى ما فى الاقتفاء من إقصاء للذات وما فى الاستنساخ من تحايل على الذات والنص واللحظة التاريخية، ولا يقع التفطن أيضا، إلى أن تلك المناهج المستدعاة إنما هى محاولات بنيت فى القلق والحيرة والسفر فى مجهول هو النص الشعرى الغربى. وهى نتاج ذهنية تؤمن بمادية الدال، وتعتبر اللغة موضع إعلان الوجود عن نفسه. لذلك، تحتفى باللغة والنص. ولكن تلك المفاهيم، حالما تصل إلينا، تتحول إلى عامل اطمئنان، ويتحول القلق والمغامرة فى النصوص إلى تطبيقات مدرسية خطيرة، تكبل الفكر وتزرع الظلام.

يعنى هذا أن أغلب ما يروج حولنا من تطبيقات واستنساخ إنما يوهم بأنه منخرط فى حدث التحول والتغيير، ويوهم أيضا أنه جزء من خطاب الحداثة. والحال أنه مجرد مواقف سلفية متسترة متكتمة. فالسلفية الفكرية ليست موقفا معلنا بل هى رؤية تمتلك مقدرة فائقة على الزيغ والمخاتلة. لذلك، غيرت السلفية الجديدة العائدة من طرحها، وتحصنت خلف مفاهيم مقتطعة من المدارس الغربية، رفعتها كشعارات راجمة، وتزيت ـ فى السر ـ بأكثر من قناع. إنها لم تعد تحتمى من عصف اللحظة التاريخية بما أنجزه السلف وتكتفى بترديده، بل إنها صارت الآن تحاول أن تندس فى صميم خطاب الحداثة ذاته. لذلك، نراها تقتطع من المناهج والنظريات الغربية ما به تضمن فعل التستر والزيغ والاستمرار، فى حين أن التعامل مع تلك المناهج والنظريات مسألة فى غاية الدقة؛ إذ لا يمكن لمستخدمها أن يقى نفسه من المغالطة ومكرها إلا متى كان تعامله معها تعاملا خاصا، هدفه الوقوع على قواها المحركة قصد الاغتذاء بها وعدم الاكتفاء بترديدها وتطبيقها قهرا واغتصابا، عنوة واستبدادا. لأن الاغتذاء يعنى التمثيل، والتمثيل يتضمن ـ بدوره ـ إمكان الشروع فى ابتناء القوى الذاتية.

هذا ما جعل جمال الدين بن شيخ، مثلا، يعلن فى نبرة طافحة بالشجن:

> إنى أشعر بالمرارة لكون الطلبة والنقاد العرب يظنون أن التجديد مرتبط بالاطلاع على آخر الموضات الفكرية النقدية. ومن ثم ولعهم بترويج المصطلحات الغربية.[1]

*

إنها المفارقة، إذن.

وللمفارقة بيننا تاريخ ومدى، ولها أيضا سلطان هو الذى يجعلنا نعتقد أن قراءتنا للنصوص تكشف عن أدبيتها ومنابتها من جهة كونها فعل وجود، فى حين أننا كثيرا ما نمارس قراءة تحجب أكثر مما تكشف؛ لأنها قراءة وظيفية تدعى الحداثة والابتداء فى حين تكرس القدامة والاتباع؛ فتحرص على احتواء النصوص وتدجينها وتحويلها عن مقاديرها. لذلك، تظل النصوص الإبداعية التى كرست، قديما وحديثا، فعل الخروج نحو المخالف والمغاير والجديد، غريبة بيننا تنتظر الكشف. ولذلك أيضا، ظل مسار الحداثة الشعرية فى الثقافة العربية يوهم بأنه مجرد استنساخ للحداثة الغربية التى ابنت على فكرة التخطى والتجاوز وحتمية التطور والسبق. فلقد تشكل خطاب الحداثة الشعرية فى الثقافة العربية مأخوذا بضرورة الانقطاع عن القديم العربى، والتغاير معه، دون أن يتمثل ما طال ذلك القديم من تشويه وتدجين واحتواء قام به المنظرون العرب القدامى أنفسهم لحظة قراءتهم للنصوص الإبداعية.

لم يقع التفطن، لحظة صياغة شعار التجاوز والهدم، إلى حجم المسافة الفاصلة بين النص الإبداعى القديم والقراءة المرافقة له؛ أى قراءة القدامى لذلك النص. لم يقع التفطن إلى أن تلك القراءة كانت قراءة وظيفية إيديولوجية يحركها حرص مضمر مسكوت عنه على احتواء النصوص وتدجينها والحد من اندفاعاتها وهديرها، قصد لجم المتوحش فيها وترويضها وتحويلها عن مقاديرها، بتغييب ما من متخيلنا يعلن عن نفسه فيها. لذلك، تحركت هذه القراءة بين حدى الاحتواء والإقصاء؛ احتواء النصوص التى صارت، تحت مفعولات التدجين والترويض، أليفة، وهى تشغل من تراثنا مركزه الرسمى (نصوص امرئ القيس والمتنبى والمعرى... وغيرهم) وإقصاء النصوص التى استعصى عليهم فعل احتوائها («ألف ليلة وليلة»، النص الصوفى، النص الإباحى... إلخ)؛ لأنها الموضع الذى ينكشف فيه ما من متخيلنا يظل متوحشا لا يقبل الترويض والتدجين. ولأنها الموضع الذى تنكشف فيه الذات بكل أبعادها: بنزواتها وأهوائها، برغائبها وميلها العاتى للوقوف ضد كل الممنوعات والمحرمات والمتعاليات. بإيجاز؛ لم يقع التفطن إلى أن قراءة القدامى قد شوهت النصوص ودجنتها وغيبت ما من متخيلها ظل متوحشا بكرا.

تبعا لذلك، تشكل خطاب الحداثة الشعرية مأخوذا ـ إلى حد الهوس ـ بفكرة المحو والابتداء. جاء التحديث الرومانتيكى فأعلن الخروج على النمط الإحيائى وعلى الشعر القديم الذى يتكئ عليه جماعة الإحياء، وحرص على إنجاز فعل الابتداء. يقول الشابى معبرا عن القانون الذى أدار رؤية التحديث الرومانتيكى:

> لقد أصبحنا نتطلب أدبا قويا عميقا يوافق مشاربنا ويناسب أذواقنا فى حياتنا الحاضرة... وهذا ما لانجده فى الأدب العربى ولا نظفر به لأنه لم يخلق لنا نحن أبناء هذه القرون بل خلق لقلوب أخرستها سكينة الموت.

ثم يجزم بأن الخيال العربى الذى أنتج الشعر القديم: «أجدب كالصحارى التى نما فيها وتدرج»[٢].

ثم جاءت قصيدة التفعلية مسكونة بالهاجس نفسه، وتحركت داخل حدى الثنائية ذاتها، ألغت التحديث الرومانتيكى وأعلنت الابتداء. فلقد انطلق أصحابها من قناعة مضمرة عبر عنها أدونيس قائلا:

> لا تنشأ الحداثة مصالحة بل تنشأ هجوما. تنشأ إذن فى خرق جذرى وشامل لما هو سائد[٣].

داخل هذه الرحاب ذاتها، افتتحت قصيدة النثر مجراها محملة، هى الأخرى، بالأهواء نفسها، حريصة على التخلص مما تعتبره قديمها (قصيدة التفعيلة). يعلن فاضل العزاوى، معبرا عن رؤية جماعة قصيدة النثر:

> القصيدة الجديدة هى التى تخلق قوانينها الخاصة بها حيث لا توجد قوانين مقررة سلفا إطلاقا[٤].

*

هذا هو المشهد الشعرى، إذن.

تاريخ مليء بالجراحات والتصدعات. كل حركة تنشد التخلص مما تعتبره قديمها، وتهفو إلى محوه كي تشرع فى الابتداء. تاريخ طافح بالسجال والرغبات والأهواء.

*

والثابت أن هذا التماثل الظاهر بين الحداثة الشعرية الغربية والحداثة الشعرية فى الثقافة العربية سيؤدى إلى بروز نوع من الوعى الشقى يحول دون الشروع فى مساءلة خطاب الحداثة لأطروحاته ومنجزاته. والثابت أيضا أن الاندفاعة التى شهدتها قصيدة النثر، مشرقا ومغربا، ستزيد الوعى شقاء وتجعل عملية المساءلة تكف عن كونها قراءة للنصوص واستكشافا لما طال حدث الكتابة من تحولات وتغييرات، وتصبح محض مراجعة متوترة تحكمها الأهواء وتديرها الرغبات؛ مراجعة تتخذ أكثر من مظهر وتتزيا فى السر بأكثر من قناع. فترد فى شكل تبرؤ من منجزات حركة التحديث الشعرى يقوم به شعراء الحداثة أنفسهم، تبرؤ يصل إلى حد اعتبار الحداثة فعل تدمير طال الشعر العربى فى العمق. يقول محمود درويش:

> إن تجربة الحداثة قد دمرتنا جميعا فأصبحت القصيدة العربية قصيدة واحدة تألب على كتابتها آلاف الشعراء[٥].

ثم يجزم معلنا: «نحن محتاجون إلى العودة إلى الأصالة»[٦].

تتحول هذه المراجعة، أحيانا أخرى، إلى موقف يلح، فى نبرة طافحة بالنوح على الذات والندب على الثقافة العربية، على تراجع الشعر وتلاشيه وتوغله عميقا فى عتمة الأفول. يقول أدونيس فى بيان الحداثة: «ليست الحداثة وحدها ليست موجودة فى الحياة العربية وإنما الشعر نفسه هو كذلك غير موجود»[٧]. وهذا ما يذهب إليه الخطاب النقدى أيضا. يقول خليل النعيمى مثلا: «كما صنعنا الفن الشعرى قديما حين كنا بحاجة إليه، فنحن فى سبيل تشييعه الآن ويأتى موته دليلا على نمونا»[٨].

لكن الإلحاح على أن حدث الكتابة الشعرية فى الثقافة العربية يحيا اليوم أعتى مآزقه، إنما يتم ويأخذ حجمه ومداه دون أن يقع التفطن إلى أن المأزق يوهم فى الظاهر بأنه مأزق الشعر، فى حين أنه يطال الكتابة بمختلف أجناسها؛ إنه ضارب بجذوره عميقا فى بنية الثقافة العربية المعاصرة.

إن الحديث عن المأزق وتفخيمه على هذا النحو إنما يتم دون وعى بأن العلاقة التى ما فتئت تنعقد بين النص الإبداعى المعاصر والخطاب النقدى المرافق له ليست علاقة تعاضد، بل علاقة تعارض يصل أحيانا إلى حد التنابذ. فلقد ظل الشاعر والناقد يناديان، منذ العشرينيات، بضرورة تخطى القديم وهدمه وتجاوزه، وظل الخطابان النقدى والتنظيرى يكرسان هذه المغالطة إلى اليوم، فيما ظلت النصوص الإبداعية تفتتح مجراها منشدة إلى قديمها وماضيها تنشد الاغتذاء به، وتهفو ـ فى الآن نفسه ـ إلى التغاير معه. لكن هذه العلاقة السرية التى مافتئت تنشأ بين النصين، القديم والمعاصر، ظلت فى عداد اللامفكر فيه، وظل النص الإبداعى القديم يحيا بيننا غريبا؛ إنه يحضر بيننا فننظر فيه بعيون السلف، دون أن نتمثل خطورة العتبة الممتدة فى «المابين»، ما بين التراث الرسمى ونداء هوامشه المقموعة.

لذلك، كثيرا ما تحول النظر فى التراث إلى نوع من الإلحاق الخطير؛ إلحاق للذات بالسلف، واستبطان لموقفهم من الكلمة واللغة والتاريخ. ولذلك أيضا، كثيرا ما يبيد التطابق الاختلاف وتطبق الوحدة على التعدد، ويصبح حضور النصوص القديمة بيننا عامل تغريب واغتراب؛ لأن العلاقة بمنجزات السلف تصبح، فى هذه الحال، ضربا من المسايرة والاقتفاء لا نوعا من الاستكشاف وإعادة البناء؛ تصبح نوعا من الحلول فى القديم العربى بدل أن تتحول إلى حدث تمثل وفعل مغايرة مع ذلك القديم عن طريق استيعابه فى اختلافه وتعدده. والحال أن الإحاطة بذلك التعدد والاختلاف هى، وحدها، التى يمكن أن تضعنا على درب التغاير مع السلف، وذلك طرح أسئلة جديدة تمكننا من مواجهة التحدى العاتى الذى تمثله السلفية الفكرية بما تدعو إليه من تطابق مع القديم العربى، دون أن تحيط بذلك القديم فى اختلافه وتعدده.

والثابت أيضا أن هذا التصور التبسيطى للعلاقة التى ما تفتأ تتم بين اللحظة الحاضرة وتلك التى أمعنت فى المضى، بين النص الإبداعى الحديث وذاك الذى علق من ذاتنا وذاكرتنا بقاعها قد أسهم فى وضع الكتابة النقدية والإبداعية فى حضرة مآزق عديدة ومكائد متنوعة؛ فلم يقع التفطن إلى أن تحرير الذات الكاتبة ودفعها على درب التأسيس الحقيقى لا يمكن أن يتم إلا مرورا بتحرير ذاكرتها المحجوزة؛ لأن جراحاتنا ـ مثل أحزاننا ـ ليست وليدة اللحظة الحاضرة بل هى آتية من بعيد ، وتغريبتنا لم تبدأ هنا والآن وإنما رافقت جميع مراحل تشكل متخيلنا الذى ظل هو الآخر مصادرا مغيبا واقعا هناك بعيدا فى منطقة اللامفكر فيه.

واضح، إذن، أن هذه الرغبة العاتية فى الانعتاق من القديم وسلطانه لم تكن، فى الواقع، سوى ضرب من الوقوع فى حبائل القدم، وتكريسا لسلطانه وامتثالا لمكره؛ فللقدم مكره، وله أيضا سلطان هو الذى يجعله قادراً على الاندساس فى الرؤى الذى يجاهر بتجاوزها، وتلقف الخطابات التى يحرص على الخروج من دائرة سحرها.

لكن هذه الرغبة التى أوقعت خطاب الحداثة فى حبائل القدم وشراكه لم تكن مجرد موقف ينتصر للحداثة على القدم، بل كانت تحمل فى ما تخفى منها تسليما مضمرا مسكوتا عنه بأن جميع محاولات التملص من القديم العربى والإفلات من سلطانه متعلق لا يطال وغاية لا تدرك. ذلك أن القديم يظل دائم الحضور فى اللحظة الحاضرة، لا سيما أن الماضى (النص القديم) لا يمضى نهائيا. أما الحاضر (النص الحديث) فإنه لا يحضر بالكل إطلاقا. بل يحضر ومعه ـ فى تلاوينه وأصقاعه ـ يحضر الماضى ويفعل، فى السر، فعله. وهذا يعنى أن اللحظات جميعها: الماضى/ الحاضر/ وما سيأتى، لا تتعايش فحسب، بل تتعاصر هنا والآن؛ أى فى ذواتنا ونصوصنا.

*

من هنا ندرك، إذن، أن الذى لا يمكن أن يستمر، وعلينا أن نمضى فى خلخلته والانعتاق من سلطانه وقيوده، ليس النص الإبداعى القديم، وإنما هو كيفية قراءة العرب القدامى لذلك النص؛ لأن تلك القراءة التى مازال أنصار القدم يكرسونها إلى اليوم (أو يستبدلون بها تطبيقات مدرسية فجة للمناهج الغربية) لم تكن بريئة إطلاقا (أنّى للقراءة أن تكون بريئة!!). إنها توهم بأن مدارها ومحصل أمرها إنما هو الكشف عن أدبية النص، فيما هى ظلت تتشكل حريصة على تدجين النصوص وترويضها واحتوائها، ولجم المتوحش فيها أو حجبه وتغييبه وإقصائه.

ولما كان النص الإبداعى هو الموضع الذى تنكشف فيه الذات بكل أبعادها؛ بنزواتها وأهوائها، برغائبها ونزقها، بميلها الجارف للوقوف ضد كل الممنوعات والمحرمات وهدم المطلقات والمتعاليات فإن ترويضها يتضمن، بالضرورة، ترويضا مماثلا للذات وتدجينا للجسد.

والثابت أن هذا الانشغال باحتواء النص الإبداعى وترويضه، وهو ما يرد مقترنا ـ فى النظرية العربية القديمة ـ بالحرص على ترويض الجسد وتقنين الحب، إنما يكشف عن وعى مماثل بأن الحب والشعر هما الموضع الذى يوضع فيه الكائن قدام حقيقته المفجعة؛ أى هشاشته، وهما ميدان المواجهة؛ مواجهة رعب الوجود (أى مواجهة الكائن لهشاشته).

إن الحب فى المتخيل العربى كما يعلن عن نفسه فى النص الإبداعى، قديمه وحديثه، سواء كان فى شكل تغن بالجسد ومفاتنه أو تلهف على الانغماس فى اللذة، أو فى شكل دعارة ونزق وإباحية، ليس مجرد علاقة تنشأ بين شخصين/ جسدين، بل هو تجربة وجودية بالأساس.

إنه تجربة تضع الفرد فى محاذاة الموت وإزاء العدم. وهو، من جهة كونه تجربة (لكل تجربة مذاق المحنة)، إنما يدرك بالحال لا بالمقال؛ لأنه انفعال يداخل الكيان وفوضى تطال الذات على نحو، بموجبه، تصبح السعادة التى تنتج عنه مقترنة بالعذاب والوجع والضنى.

هذه السعادة المعذبة المضنية المؤلمة التى ترافق الحب وتنشأ عنه هى التى تفتحه من الداخل على الموت، وتحيطه بهالة لها جاذبية الموت وسحره، ولها أيضا فتنته وإغراؤه؛ ذلك

أن الحب تجربة تتحرك فى فضاء الفاجعة، بل إن الإحساس العاتى بالمحنة، محنة الوجود، هو المفجر الأساسى لهذه التجربة.

إنه هوى جارف وانفعال لجوج. لذلك، يرد مقترنا بالعنف وبالقتل وبالتحدى الذى يمضى بصاحبه حتى حتفه. بل إنه الفضاء الذى يوضع فيه الكائن قدام حقيقته: هشاشته. ويمثل فى حضرتها لحظة شروعه فى ممارسة الحب. لذلك يصبح الجنس أيضا ضربا من المواجهة، مواجهة الكائن لحقيقته أى هشاشته. لأن الجنس «هو ميدان العنف، ميدان الخرق والانتهاك»[٩]. إنه، بمعنى آخر، عناد الحياة فى مواجهة الموت، وهو «تأكيد للحياة حتى الموت»[١٠].

معنى هذا، إذن، أن الحب إيمان بالموت وإقرار بسلطان العدم. ولكنه ضرب من المواجهة العنيدة العاتية التى لا تهدأ ولا تكل، مواجهة الكائن للعدم؛ لأنه إنما ينتج عن وعى الكائن بعزلته وانفصاله. إنه، كما قلنا، هوى جارف يمكن أن يخرج بالذات من دائرة العقل، فتتوغل فى رحاب التيه والجنون.

*

عن هذا الوعى صدر العرب القدامى فكثر الحديث فى مؤلفاتهم عن الشعراء المحبين الذين عصف الحب بعقولهم فتوغلوا فى ليل الجنون. يكفى هنا أن نعود إلى كتاب (طوق الحمامة) لابن حزم أو كتاب (مصارع العشاق) للشيخ أحمد السراج القارئ، حتى نجد أن الحب يرد مقترنا بالعذاب والوجع، بالضنى والنوح، بالفرقة والفقد، بل إنه يرد مقترنا بالجنون والموت، وترد شخصيات المحبين والعشاق هشة مرهفة إلى حد التلاشى، واقفة على الشفا الخطير شفا الجنون والموت[١١].

هكذا يصبح الحب خطرا على أمن المجموعة. إنه نوع من الخروج الخطير، خروج من العقل إلى الجنون، من النظام إلى الفوضى، من المدجن إلى المتوحش. نقرأ فى (مصارع العشاق) أن قيسا بعد أن جن، تحت تأثير الحب، صار يعاشر الوحش فى الفلاة ـ وعلينا أن نقرأ الخبر فى معناه الرمزى[١٢]، لاسيما أن الجنون فى (لسان العرب) يتضمن معنى الخروج من عالم إلى عالم؛ من عالم الإنس إلى عالم الجان، أى من الإنسى الأليف المتعارف إلى المتوحش المجهول المخيف.

من هنا، ندرك أن للحب والشعر (الكتابة) فى المتخيل العربى منبتا واحدا. فلقد ألح العرب فى أكثر من موضع[١٣] ـ وهذا يجب أن يقرأ فى معناه الرمزى أيضا ـ على أن الشاعر إنما يستمد رؤاه من السماء ومن الشياطين. وذهبوا إلى حد القول بأن لكل شاعر شيطاناً هو طريقه إلى الشعر[١٤]، حتى لكأن الشعر هو نداء المتوحش فى الذات؛ أى نداء ما من الذات لا يقبل الترويض والتدجين والاحتواء. إنه نداء الحرية، أو هو ما يتردد فى أغوار الذات وأصقاعها من حنين إلى عالم لا إكراه فيه، وليس فيه ممنوعات ومحرمات؛ عالم غواية وغبطة ولذة؛ عالم يتناقض مع متطلبات المدينة والاجتماع؛ لأنه يقوم على الخروج الدائم من الأليف إلى المتوحش ومن النظام إلى الفوضى.

ولما كان الحب يخرج بصاحبه ـ حامله ـ من عالم الإنس إلى عالم الجان، والشعر تلهمه الشياطين والجان، فمعنى ذلك أن الحب والشعر صنوان، كل منهما ضرب من الخروج، خروج من الأليف إلى المتوحش، ومن النظام إلى الفوضى. إن الحب يترجم رغبة الكائن فى البقاء والاستمرار لأنه، كما أوضحنا، عناد الحياة قدام الموت. أما الشعر فإنه يصدر عن الرغبة ذاتها، رغبة الكائن فى الاستمرار والبقاء واحتمائه بالكلمات؛ لأن لا وجود للكائن خارج ما تسمح به الكلمات.

فى الحب يحتمى الكائن من انفصاله وبرد عزلته بالآخر، بالصنو، بالشبيه، بالحبيب.

وفى الشعر يلجأ الكائن إلى الكلمات، وتبدأ المواجهة حادة، عاتية عنيفة.

*

الكتابة والعدم: ندان مرعبان يقفان وجها لوجه؛ ندان مرعبان يتقابلان ويحتدمان فى صراع لا ينتهى.

*

من هنا، نفهم لماذا يحفل الشعر ـ والإبداع عموما ـ بإعلان شرعة الخروج على الممنوعات والمحرمات، ولذلك أيضا يرد الشعر، قديما وغدا، محتفيا باللذات محتفلا بالجسد حتى لدى الشعراء العذريين الذين ادعو العفة. إن الكتابة فى الحب تصبح ضربا من تعرية جسد المحبوب رجفة... رجفة... وارتعاشا. بل إن الكتابة فى الحب تنفتح على الدنس والنزق والدعارة؛ إذ تصبح فعل مراقبة ومضاجعة فى الآن. لذلك، نجد هذا الطابع النزق، هذا الطابع الذى، بموجبه، يصبح الكلام فى الحب تمجيدا للذة واحتفالا بالجسد، حاضرا فى الشعر الصوفى نفسه؛ إذ كثيراً ما ينفتح الابتهال والإنشاد على أبعاد جنسية؛ فيصبح النص مثل قداس يقام احتفاء باللذة واحتفالا بالجسد والشهوة[١٥].

والثابت أن هذا الطابع النزق، هذا الميل الجارف إلى الانغماس فى اللذة، هو ما يمنح الحب هويته من جهة كونه فعل مواجهة، وهو ما يمنح الشعر ـ نعنى الإبداع عموما ـ ماهيته من جهة كونه حدث مجابهة؛ ذلك أن الحب والشعر إنما يمثلان تجربة تضع الكائن فى محاذاة الموت وإزاء العدم، ولكنها تجربة تجعل فكرة الموت أكثر احتمالا، وتزيد الميل الجارف إلى الوقوف فى وجه الممنوعات والمحرمات توهجا، وتفتح الوجود على حرية الكائن فى مواجهة الرعب.

واضح، إذن، من خلال ما تقدم، أن الحب والشعر يتعارضان من جهة الماهية والوظيفة مع الرؤية الدينية للكون.. واضح أن الحب والشعر يتعارضان مع الرؤية الدينية من جهة كونهما تجربة وجودية مدارها الرفض والمواجهة، رفض الكائن لهشاشته ـ لقدره ـ ومواجهته لها فى اللذة وبواسطتها. أما الشعر فإنه مواجهة تتم فى الكلمات وبالكلمات، لذلك يصبح النص الإبداعى بمثابة الفضاء الذى تستعيد فيه الذات حريتها وتنتشل نفسها من عقال المحرمات والممنوعات، بل إن الكتابة تصبح هدما للمطلقات ودعوة إلى التمرد على المتعاليات.

عن هذا الوعى بخطورة النص الإبداعى من جهة كونه موضعا تسترد فيه الذات حريتها، وعن هذا الوعى بخطورة الحب من جهة كونه هوى لجوجا يطلق العنان للرغبات والنزوات، وعن هذا الوعى صدر العرب القدامى فى مجمل تنظيراتهم الفلسفية والنقدية والبلاغية. لذلك جاءت قراءتهم للنصوص وظيفية إيديولوجية يحركها ـ كما قلنا ـ حرص مضمر مسكوت عنه على احتواء النصوص والحدّ من اندفاعاتها وهديرها قصد ترويضها وتحويلها عن مقاديرها. لذلك ذهبوا إلى أن الكلام الشعرى كـ «السحر والغواية»[١٦]. إنه، فى نظرهم، بوابة مشرعة على التّيه. بل إن الكلمات، حين تسترد فى النص الإبداعى ما كان لها فى البدء: لهبها، يمكن أن تضع الذات على الشفا الخطير، شفا التيه والضلال، لذلك أيضا نجد الجاحظ يفتتح كتابه (البيان والتبيين) قائلا: «اللهم نعوذ بك من فتنة الكلام»[١٧].

والفتنة هى، فى نهاية التحليل، وضع يدرك بالحال لا بالمقال، بل إنها حال يعنى الخروج عما هو معتاد ومألوف، خروج إلى غير ما كانت الذات عليه قبل حدوث مفعول الفتنة. إنه الخروج من عقال الوعى وقيوده؛ أى الخروج من الحضور والتطابق، تطابق الذات مع وعيها أى ما تعتقد أنه صميمها. بإيجاز: إنه الخروج من الهوية نحو ما هو مخالف ومغاير وغريب.

لكن الخروج، هذا الخروج الجارف، هذا الخروج الذى من شأنه أن يضع الذات على درب التمرد على الممنوعات والمتعاليات، ويطلق العنان للأهواء والرغائب والنزوات، هذا الخروج الذى يتحقق فى الكلمات وبواسطتها، هذا الخروج هو ـ بالضبط ـ ما يتعارض مع متطلبات المدينة الفاضلة، مدينة العقل الذى يلجم النزوات، ويعقل الأهواء، يحد من جموح الرغائب ويروض الجسد.

طبيعى، بعد هذا، أى نتيجة لهذا الوعى، أن تمضى قراءة العرب القدامى فى اتجاهين وتنشد غايتين:

الغاية الأولى: ترويض الجسد والحرص على إقصائه.

ههنا تتنزل جملة من الأحاديث نسبوها إلى الرسول. وهى تلح جميعا على «أن من عشق فظفر فعف فمات، مات شهيدا»[١٨]. وههنا يتنزل أيضا ما قاله الفارابى حول «أهل المدن الجاهلية واستسلامهم للذة والشهوة والغلبة»[١٩]، وما قاله ابن الجوزى فى كتابه(ذم الهوى)[٢٠].

لكن هذا الحرص الصريح على إقصاء الجسد وترويضه يتخذ، فى أغلب الأحيان، طريقة فى الحضور أكثر تكتما وأشد تسترا، ويندس فى الحكايات والأخبارعلى نحو موغل فى التخفى، يكفى هنا أن نعود إلى كتاب (الأغانى) وننظر فى أخبار جميل وأخبار وضاح اليمن، حتى ندرك أن واضع الأخبار لم يكن بريئا إطلاقا. إن جميلا ينجو من الموت لأنه رفض الامتثال لنداء جسده[٢١]، أما وضاح فقد لبى نداء الجسد فمضى إلى حتفه[٢٢].

ههنا أيضا علينا أن نقرأ الأخبار فى معناها الرمزى؛ لأنها إنما ضمنت بقاءها وأمنت استمرارها فاعلة فينا إلى اليوم بمستواها الرمزى لا بما نفهمه منها على أنه حقيقة وواقع وحدث تاريخى، لاسيما أن هذه الأخبار إنما تلح على أن الخلاص مشروط بإقصاء الجسد، وهذا تصور ينتظم رؤية القدامى ويديرها. ذلك أن إقصاء الجسد إنما يتضمن ـ بالضرورة ـ إفراغا للحب من محتواه من جهة كونه ميدان مواجهة وعنف، ومن جهة كونه تجربة وجودية مصدرها الاستيقاظ الفاجع على رعب الوجود. بل إن إقصاء الجسد يتضمن إقصاء مماثلا للرغبات والأهواء وتدجينا للذات. لذلك، توهم الحكايات فى هذه الأخبار بأن مدارها مجرد أحداث عارضة حدثت فى أزمنة خلت. ولكنها إنما تضعنا، حين نتمثلها، فى حضرة صراع يجرى بين السماء والأرض، بين المتوحش والأليف، بين الرغائب وما يمنعها. لذلك، سنجد هذا المتوحش، هذا المهدور دمه، ينتقم لنفسه ويثأر لها. بل إن الأرض ستثأر لنفسها من السماء فى كتب الأخبار والتاريخ والرسائل وفى النصوص المهمّشة، حيث تصبح السماء فى خدمة الأرض، والمقدّس فى خدمة اللذة والشّهوة والغبطة.

يكفى هنا أن نشير، تمثيلا، إلى أن كتاب الشيخ النفزاوى[٢٣] يبدأ فى شكل ابتهال للسماء والقداسة والله، ثمّ يجرّ الجميع: الله والقداسة والسماء لتصبح بمثابة خدم للذة والجسد. فيتحول الابتهال من إنشاد يرفع تمجيدا للسماء إلى قدّاس يقام فى حضرة الأرض والجسد.

الغاية الثانية: تدجين النص واحتواؤه.

أعلنت عملية الاحتواء عن نفسها بطريقة أكثر مكرا وأشد مواربة. وجاءت مندسة فى كيفيات مقاربتهم للشعر وفى تنظيراتهم حول الشعر والشعرية. فلقد جاءت قراءتهم فى شكل حركة تلغى التعدد وتنشد الوحدة؛ حركة اعتصرت الكتابة فى غرضين كبيرين: المدح والهجاء. غير أن هذه الغرضية التى انبنى عليها الشعر العربى ليست مجرد موضوع للقول وليست اختيارا أتاه الشاعر العربى القديم. إنها لحظة من لحظات إعلان موقف العرب من الكلمة والنص والعالم عن نفسه؛ إذ الغرض من الكتابة الشعرية فى التصور البيانى إنما هو تحقيق النفع بالمعنى الاجتماعى[٢٤]، لذلك ألحّ المنظّرون القدامى بدءا بالجاحظ وصولا إلى حازم القرطاجانى وابن خلدون على أن «الشعر كلام مخيل»[٢٥]. والكلام المخيّل، فى تصوّرهم، هو الذى «يجمع إلى جودة الإلذاذ جودة الإفهام» [٢٦]. يتولّد «الإلذاذ» عما ينبنى عليه القول من أبعاد جمالية تثير اللذة فى ذات المتلقى وتشده إلى الكلام شدّا. أما «الإفهام» فينتج عن الإفادة التى تحصل للمتلقى. والإفادة إنما يحققها المعنى المراد إيصاله إلى المتلقى قصد استنهاضه لفعل شئ أو استفزازه للنفور منه والعدول عنه. لذلك، تمضى الأقاويل الشعرية فى اتجاهين كبيرين ولا خيار: المدح والهجاء؛ مدح الخصال الممدوحة بتحسينها وتجميلها واستنهاض المتلقى لطلبها، وذم الخصال المذمومة للتنفير منها بتقبيحها فى ذهنه.

نتج هذا التقنين الذى يرسم للشعر حدوده وضفافه عن رؤية تحصر وظيفة الشعر والكلام إجمالا فى مدى تحقيقه للنفع بالمعنى الاجتماعى؛ إذ الغرض فى نظر أصحابها إنما هو «استدفاع المضارّ واستجلاب المنافع»[٢٧]، وأدى إلى موقفين فى غاية الخطورة. فلقد عدت الكلمات بمثابة أوعية للمعانى فتم الفصل بين اللفظ والمعنى ـ الشكل والمضمون ـ وهذا يعنى أن اللفظ كالجسد عارض متبدل فان. أما المعنى فإنه كالرّوح خالد لا يتبدّل ولا سلطان للبلى عليه. لذلك، جزم القدامى بأن «الشعر تجويد للمعانى»[٢٨]. و ذهبوا إلى أن الشاعر المبدع ليس ذاك الذى يبتدئ المعنى ويخلقه فيما هو يبتدع طريقة فى تصريف الكلام لا عهد لغيره بمثلها،

بل هو ذاك الذى يلتقط المعانى المتعارفة الملقاة على قارعة الطريق، أى تلك التى جرت مجرى العادة فى المدح والهجاء و«يجوّدها»؛ أى يخرجها إخراجا جميلا جديدا لم يسبق إليه.

هذا ما أقرّه التصوّر البيانى القديم. غرضان كبيران هما قدر الشعر والشاعر؛ لا خيار ولا توسّط؛ لأن الخروج عنهما خروج من دائرة الشعر. لا خيار؛ إذ على الشاعر أن يعيد إنتاج قيم المجموعة بتجويدها وتجميلها وإخراجها فى أحسن صورة من اللفظ. ولا توسّط أيضا، إذ على الشاعر أن يقصى ذاته من نتاجه فيكيف نصه عن كونه الموضع الذى تسترد الذات فيه حريتها وتواجه الممنوعات والمحرمات. وإذن، فالشعر ليس هدما للمتعاليات ووقوفا فى وجه المطلقات، إنه يصبح، فى هذه الحال، إعلاء لقيم المجموعة، وتمجيدا للمطلقات.

والثابت أن هذا الجانب المتوحش الذى يجعل من الكتابة فعل وجود لا فعل إعلاء لقيم المجموعة، ويحوّلها إلى حدث انشقاق وحدث خروج نحو المخالف والغريب والمجهول هو الذى حرص العرب القدامى فى زمانهم ذاك على لجمه وتغييبه لحظة قراءتهم للنصوص الإبداعية. وهذا ما يظل فى زماننا هذا ماثلا فى عداد اللامفكّر فيه والمسكوت عنه. والحال أنه جزء من متخيلنا الذى ظل مصادرا مغيبا، وهو أيضا جزء من ذاكرتنا المحجوزة، ذاكرتنا المليئة بالشقوق والتصدعات والانقطاعات. إنه قابع فى الظلّ من ذاتنا محتم بأصقاع نصوصنا الإبداعية، لائذ بالنسيان. لذلك، ظلّ يرسم لنفسه مسارب ودروبا سرّية ملتوية، انحدر من الوعى إلى اللاوعى. غاب من السطح واحتمى بالأغوار، ولذلك، ظل يعلن عن نفسه إيماء ولمحا؛ ظل يعلن عن نفسه منذ جلجامش حيث تنهض الكتابة باعتبارها فعل وجود لتنازل العدم [٢٩]، وتواصل فى الشعر ما قبل الإسلام. يقول طرفة ابن العبد مثلا:

فإن كنت لا تستطيع دفع منيّتى

فدعنى أبادرها بما ملكت يدى

ماذا تملك يد الشاعر فى وجه المنيّة المتربصة والعدم الذى يسرى فى تفاصيل كل شئ ويبيد قطرة قطرة كلّ شئ؟ ماذا يملك الشاعر غير الكلمات، غير هشاشة الكلمات وبهائها وعنفها. وهو يندسّ فى كتاب (ألف ليلة وليلة) حيث تحتمى شهرزاد بالكلمات، فينهض السرد ويتشكل بوصفه محاولة لإبادة الموت أو إرجائه على الأقل.

لا خيار ولا توسّط، إذن.

إن استرداد القديم العربى مشروط بتحريره مما طاله من تدجين واحتواء، وهو مشروط أيضا بخلخلة القيم الوهمية التى زرعها القدامى فيه زرعا، تلك القيم الجمالية التى مازلنا نصدر عنها ونكرسها لحظة قراءتنا لقديمنا وماضينا فيتحول إلى عامل تغريب واغتراب.

إن النص القديم يحيا بيننا غريبا، لذلك يظل يصرخ فى ليل وجودنا منتظرا الكشف. ولاخيار هناك. إن مساءلة هذا القديم وإعادة ابتناء شعريته يمكن أن تتم انطلاقا من المنجز الفنى للنص المهمش فى الثقافة العربية كما أوضحنا، وابتداء من المنجز الفنى للنص الإبداعى المعاصر، لا سيما أن هذا النص ما فتئ يتشكل، لا سيما فى لحظات قوته واندفاعه، مأخوذا بقديمه وماضيه لا ينشد محاكاته والاهتداء بمنجزه، بل يهفو إلى استكشافه وإعادة ابتناء شعريته. يكفى هنا أن ننظر مثلا فى نص «رحلة المتنبى إلى مصر» [٣٠] حتى يتبين لنا أن علاقة النص المبدَع ـ نص درويش ـ بعلاقة النص المرجعى ـ نص المتنبى وتغريبته ـ لا يمكن أن تقرأ على أنها نوع من التضمين. ولا يمكن أن تقرأ من جهة كونها ضربا من التناص؛ لأن الكتابة هنا تفتح لها مجرى فى مناخات أخرى وترتاد أقاليم أخرى. إنها لا تتكئ على نص مرجعى وتشرع فى التنامى مغتذية بمنجزه الفنى، بل تستكشف ذلك القديم وتصغى إلى نداء المتوحّش فيه وتعيد ابتناءه على نحو، بموجبه، يصبح نص درويش فعل تحرير لنص المتنبى مما طاله من ترويض وتدجين واحتواء قام به المنظّرون القدامى أنفسهم لحظة قراءتهم لشعر المتنبى؛ إذ اكتفوا بإبراز قيمته النفعية واعتصروه فى غرضى المدح والهجاء.

إن نص درويش يستكشف ما حرص القدامى على لجمه وإقصائه ، نعنى علاقة الشعر بمحنة الذات فى مواجهة رعب الوجود؛ أى ما يجعل من الشعر نداء المتوحش فى

الذات. وما يجعل من الكتابة فعل وجود. لذلك، يصلنا صوت المتنبى فى نص درويش وهو يستبدل بالمطلق الذات:

أضلاعى سياج الأرض أو شجر الفضاء وقد تدلى.

هكذا ترتسم صورة المتنبى. إنه ليس شاعرا مداحة، نذر شعره لإعلاء قيم المجموعة بل هو موضع تلاقى الأرضى - الأرض - بالسماوى الأثيرى - الفضاء - وتقاطعهما (وهو ما توحى به صورة الشجر الذى يتدلى جذوره فى السماء وفروعه على الأرض)، بل إن «الشاعر سماء تتكلم لغة الأرض». لذلك، تصبح الكتابة تمجيدا للبشرى:

نسيت أن خطاى تبتكر الجهات

وأبجديات الرحيل إلى القصيدة واللهب

وتثأر الأرض لنفسها من السماء، وتصبح الأنا موضع تجلى المطلق، تقضى على تعاليه وتدرجه فى الذات وتعلن:

... النهر لايمشى إلىّ فلا أراه

والحقل لا ينضو الفراش على يدىّ فلا أراه

هكذا، إذن، تضعنا العلاقة السرية التى ما فتئت تتم بين التراث الرسمى وهوامشه المقموعة وتلك التى ما تفتأ تتم بين النص المعاصر والنص القديم فى حضرة المتوحش فى القديم العربى، أى فى حضرة ما يجعل من ذلك القديم نفسه حدث انشقاق وفعل وجود. وهكذا تعلن أسئلة الشعر عن نفسها : إن النص القديم يحيا بيننا غريبا كما أوضحنا. إنه فى حاجة إلى الاستكشاف بعيدا عن شعارات الهدم والتجاوز والتخطى، أى الشعارات التى وضعت خطاب الحداثة فى حضرة أعتى مآزقه. وهكذا يتبين لنا أن الصلة بين النصين، القديم والمعاصر، ليست صلة هدم وقطع وتجاوز بل هى صلة تنام فى التغاير والاختلاف.

وهذا يعنى أن لا معنى للكتابة الشعرية بأسرها، لا معنى لتعددها واختلافها، خارج ما انطوى عليه تاريخها من عذابات ومحن وجراحات، من طموحات وترددات ومراجعات، ولا معنى لخطاب الحداثة نفسه خارج فضاء الترددات والمراجعات.

## الهوامش:

(١) جمال الدين بن شيخ : مجلة الكرمل، العدد ٢٧ السنة ١٩٨٨، ص : ٧٨.

(٢) أبو القاسم الشابى : الخيال الشعرى عند العرب، الدار التونسية للنشر، الطبعة الثالثة ، تونس ١٩٨٢، ص ١٠٥.

(٣) أدونيس (على أحمد سعيد) : «بيان الحداثة» ضمن كتاب البيانات، إصدار أسرة الأدباء والكتاب، البحرين ١٩٩٣، ص : ٥٥. فاضل العزاوى: نص بعيدا داخل الغابة ، كتبه سنة ١٩٩٢.

(٤) مجلة المجلة ، العدد ٣٨٩، السنة ١٩٨٧.

(٥) نفسه.

(٦) أدونيس : «بيان الحداثة»، ضمن كتاب البيانات المذكور، ص

(٧) : ٥٧.

(٨) خليل النعيمى : مجلة دراسات عربية، عدد ٧ السنة ١٩، ص : ١٠٣.

(٩) جورج باتاى: انظر الفصل الذى ترجمه محمد على اليوسفى ، مجلة الكرمل، العدد ٢٦ ، السنة ١٩٨٧، ص : ١٨١.

(١٠) نفسه ص : ١٧٧.

(١١) يلاحظ الناظر فى المتون القديمة أن صورة العاشق والمحب ترد مرهفة وشخصيته هشة، يغمى عليه فى لحظات الحزن وفى لحظات الفرح أيضا، ويغمى عليه عند التلاقى ولحظة الفراق حتى لكأنه يحيا على شفا الغياب.

(١٢) يورد صاحب الأغانى صورة لقيس بن الملوح يجب أن تقرأ فى معناها الرمزى أيضا. يقول عن قيس : «فكان يهيم فى البرية مع الوحش ولا يأكل إلا ما ينبت فى البرية من بقل ...» . انظر كتاب الأغانى، نسخة عن طبعة بولاق الأصلية ، دار الفكر للجميع، المجلد الأول، الجزء الأول ص : ١٧٥.

(١٣) هذا التصور حاضر فى كتب الأدب ، وتاريخ الأدب. نذكر، تمثيلا، رسالة التوابع ومقامات البديع.. إلخ.

(١٤) انظر مثلا «المقامة الإبليسية» ص: ١٨٤ ، **مقامات بديع الزمان الهمذاني**، الطبعة السادسة، دار المشرق/ المطبعة الكاثولوكية بيروت لبنان (د.ت)

(١٥) تذكر هنا مثلا ابتهالات رابعة العدوية. وجاء في مناقب السيدة المنوبية (متصوفة تونسية) أنها تبتهل إلى الله قائلة : «أنا فرس الراكبين أنا سفينة العابرين .. إلخ». وللسفينة التي تركب وللفرس التي تمتطى بعد جنسي واضح. وحين تواصل الابتهال يطفح إنشادها لذة ويتقد شهوة.

(١٦) ابن طباطبا العلوي : **عيار الشعر** . شرح وتحقيق: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت/ لبنان ١٩٨٢، ص : ٢٢.

(١٧) الجــاحظ : **البيان والتبيين**، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٦١ ، ص : ٥/١

(١٨) الشيخ السراج القارئ: **مصارع العشاق**، دار صادر، بيروت (د.ت) ص : ١٥/١.

(١٩) الفارابي: **كتاب آراء المدينة الفاضلة** . انظر الفصل ٣٧ «القول في المدن الجاهلية» طبع دار سراس للنشر، سلسلة عناصر، تونس ١٩٩٤.

(٢٠) ابن الجوزي : **ذم الهوى**، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٩٣.

(٢١) راجع أخبار جميل في **كتاب الأغاني**.

(٢٢) راجع أخبار وضاح اليمن في **كتاب الأغاني**.

(٢٣) الشيخ النفزاوي : **الروض العاطر في نزهة الخاطر**، دار رياض الريس، بلندن ١٩٩٠.

(٢٤) يقول حازم القرطاجني، معبرا عن تصور انتظم رؤية العرب وأدارها، إن الغاية من الكلام إنما هي «استجلاب المنافع واستدفاع المضار». **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس ١٩٦٦، ص : ٣٤٤.

(٢٥) تصدر نظرية العرب القدامى في الشعرية عن هذا التصور وتكرسه. توقفنا عند هذه المسألة طويلا في كتاب لنا بعنوان: **الشعر والشعرية : الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه** ، الدار العربية للكتاب، تونس ١٩٩٢ . وتبينا حجمها ومداها في كتاب **المتاهات والتلاشي في النقد والشعر**، صدر عن دار سراس للنشر، تونس ١٩٩٢.

(٢٦) المقولة لابن رشد، انظر رسالته المنشورة ضمن كتاب عبد الرحمن بدوي **فن الشعر**، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٣، ص ٢٤٤.

(٢٧) حازم القرطاجني: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص ٣٤٤.

(٢٨) قدامة بن جعفر: **نقد الشعر**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، ط١، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة ١٩٧٨، ص: ١٦، ١٧، ١٨. يحلل قدامة هذا التصور ويضبط حدوده. وهو بذلك يطور قول الجاحظ حول إخراج المعنى في أحسن صورة من اللفظ واعتباره المعاني كالجواري والألفاظ كالمعارض. والحاحه على أن المعنى يحسن في لفظ، ويقبح في لفظ كالجواري التي تحسن في معرض وتقبح في غيره. والثابت أن هذا التصور سينتظم رؤية العرب القدامى ويجد له صدى في كتابات الجرجاني وابن سينا وابن رشد وحازم القرطاجني، إنه قانون عليه جريان نظريتهم في الشعرية

(٢٩) المعروف أن جلجامش حين أيقن أن إبادة العدم غاية لا تدرك وتحقيق الخلود متعلق لا يطال، أمر بأن تحفر سيرته على الألواح، فجاءت الكتابة لتقف في وجه العدم.

(٣٠) محمود درويش: **المجموعة الكاملة**، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت/ لبنان ١٩٩٤، ص: ١٠٥ ومابعدها.



# القصيدة الحرة
# معضلاتها الفنية، وشرعيتها التراثية

محيى الدين اللاذقانى*

لم تُظلم حركة فنية فى التاريخ كما ظُلمت حركة الشعر الحر التى أنتجت القصيدة الحرة المعروفة ظلماً باسم قصيدة النثر. والظلم الواقع على هذه الحركة لم يأت من خصومها فحسب، إنما جاء معظمه من أصدقائها ومؤيديها الذين ورطوها ـ بحسن نية ـ فى مجموعة من المواقف الصعبة، التى سيحتاج الجيل الجديد ـ من محبى تلك الحركة ـ إلى وقت طويل لمعالجة ذيولها، ونتائجها السلبية التى لم يفكر بها الذين أطلقوا على القصيدة اسم «قصيدة النثر»، ولا الذين بحثوا لها عن مرجعية غربية وقفزوا فوق مرجعيتها العربية بوصفها وليداً شرعياً لتراث عربى غنى عرف هذه المحاولات المختلفة من الشعرية، والموقعة بالتوازى والتزامن مع القصائد الموزونة منذ العصر الجاهلى.

إن اسم «قصيدة النثر» لم يطلقه الاتباعيون على القصيدة الحرة، إنما جاء بكل أسف عن طريق المجددين، ولم يخطر لمطلق تلك التسمية فى الخمسينيات[1] أن تسميته تلك قد أصابت تلك القصيدة فى مقتل، وسلبتها الكثير من أسلحة الصراع منذ بداية المعركة التى كان يجرى خوضها فى ميدان ثقافة عربية تبالغ فى وضع الحدود بين الشعر والنثر، وتقاوم تقريب الضفاف بينهما، على عكس ما جرى، ويجرى، فى ثقافات عالمية أخرى.

لقد كانت منطلقات أدونيس، الذى أطلق تلك التسمية على ما كان يكتبه محمد الماغوط وأنسى الحاج وتوفيق صايغ، صحيحة، ومتفقاً عليها فى جبهة المجددين، فالوزن تجديد للنظم وليس للشعر. فقد يكون الكلام موزوناً، منظوماً، ولا يكون شعراً، وهذا ما يوافقه عليه عبد القاهر، وحتى أرسطو. ولكن طبيعة المعركة النقدية كان يمكن أن تختلف جذرياً لو لم ترتكب جماعة شعرخطأها الكبير، وتتبنى تلك التسمية. فالاسم، وكما هو واضح، يحمل تناقضاً ظاهرياً يسهل تحويره لحرف النقاش عن الأساسيات،

---

* شاعر وصحفى، سوريا.

فبدلاً من أن يكون سؤال الحركة النقدية العربية: «شعر أو لا شعر»، أصبحت قضيته ذلك الوقت،: «وزن أو لا وزن». ومن تلك البدايات المشوشة التي افتقرت إلى بعد النظر، انصرف القوم عن النبع والجوهر، وتاهوا في المسارب الفرعية والشكليات.

وإلى جانب الخطأين الأساسيين في التسمية وقبول مناقشة الشعرية في ميدان الوزن، وضع حزب الشعر الحر سلاحه السياسي قبل سلاحه الفني في معركة لا يمكن كسبها إلا في رحاب الفن. فأنسي الحاج، على سبيل المثال، يلقي باللوم منذ مقدمة ديوانه الأول على كاهل القارئ الرجعي المتخلف، وهذه نغمة سنعتاد سماعها في معظم ما يصدر من أدبيات ذلك التيار ورواده الذين لم يبذلوا جهداً نقدياً حقيقياً يجعل ذلك اللون من الشعر يفرض نفسه، كما فعل رواد شعر التفعيلة أثناء إدارة معركتهم مع القديم.

يقول أنسي الحاج في مقدمة (لن):

> بين القارئ الرجعي والشاعر الرجعي حلف مصيري، هناك إنسان عربي غالب يرفض النهضة والتحرر النفسي والفكري من الاهتراء والعفن، وإنسان عربي يرفض الرجعة والخمول، والتعصب الديني والعنصري، ويجد نفسه بين محيطيه غريباً مقاتلاً ضحية الإرهاب، وسيطرة الجهل، وغوغائية النخبة والرعاع على السواء[٢].

ويصلح هذا الكلام المجلجل كخطبة عصماء يعجز عن صياغتها الشاعر الرجعي، لكنه لا يقنع القارئ والمستمع، ولا يبرر المذهب الفني الجديد الذي يحتاج إلى من يدافع عنه بأدلة فنية مقنعة، وإلى من يربطه بجذوره ويوضح سياق تطوره من خلال مسيرة الشعرية العربية. لكن هذا لم يحصل في مقدمة أنسي الحاج الذي أحال ـ حين وصل إلى تبرير قصيدة النثر وضرورتها ـ إلى كتاب الفرنسية سوزان برنار (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا)، وكان أدونيس قد سبقه إلى تلخيص ذلك في العدد (١٤) من مجلة «شعر»، وهكذا صار تلخيص ذلك الكتاب، في مقدمة (لن) وفي مجلة الحداثة الشعرية العربية، «المصدر» الأساسي لمعظم من حمل لواء التنظير لتلك الحركة.

وكي نفهم سر الإلحاح على ربط القصيدة الحرة بالأفق الإبداعي الغربي بدلاً من العودة بها إلى حضنها الطبيعي في التراث العربي، لابد أن نلاحظ أن تنظيرات الحداثة وأزماتها في بيروت ارتبطت، بشكل أو بآخر، بالخلفيات الحزبية للمنظرين، ومعظمهم من الحزب القومي السوري الاجتماعي، الذي حاول الهرب من دائرة التراث العربي إلى دائرة تراث شعوب البحر الأبيض المتوسط، منذ أن ابتكر مؤسسه أنطوان سعادة فكرة المدرحية[٣]، وحاول أن يجعلها أساساً «للتنظير» لنوع من الثقافة القائمة على مزج الروح بالمادة وعقد قران بين المنطق السببي الغربي بمضمونه الماركسي وروحانية الشرق كما تجلت عند الشعوب المطلة على البحر الأبيض المتوسط التي تشارك أوروبا في إرث الثقافتين الإغريقية والرومانية.

وقد حاول يوسف الخال، لاحقاً، أن يستبدل بالتراث العربي التراث الغربي، فتحولت دعوة التراث الكوني على يديه، وكما وردت في بيان الحداثة الأشهر، إلى كلمة حق أريد بها باطل؛ لأن صاحب الدعوة دخل إلى تراث الغرب من منطلق الاستلاب والانبهار، وكان يجد صورته النموذجية في المجتمعات الغربية كما قال في إحدى رسائله المنشورة في مجلته[٤].

وفي مثل ذلك المناخ لم يكن مستغرباً أن يجري البحث عن مرجعية غربية للقصيدة الحرة، وأن يتحول الإبداع الغربي إلى مقياس لاختبار جودة الشعر العربي، وهكذا تحول أبوتمام في كتابات المنظرين الأوائل إلى مالارميه العرب، وصار أبو نواس بودلير العرب[٥]، وأصبح الشعر الفرنسي هو الذي يعطي للقصيدة العربية الحرة شرعيتها، وذلك موقف فيه الكثير من الغرابة، إن لم نقل العبث الكامل من المنظور النقدي المحايد.

إن الموقف من التراث، كما أعتقد، هو سبب القطيعة بين أدونيس وحركة «شعر». وقد استسلم ذلك الشاعر في

بداياته لطروحات الحركة، ثم تمرد عليها بعد أن أخذت تنظيراتها طابعاً استفزازياً لمشاعره، ومشاعر غيره، ولعل فى الرسائل المتبادلة بينه وبين يوسف الخال ما يوضح بعض خلفيات ذلك الصراع الخفى الذى خرج به أدونيس إلى العلن حين نشر رسائله إلى «الأب الروحى»، وفى واحدة من تلك الرسائل يقول أدونيس:

> الوجود العربى، والمصير العربى، يؤسسان حقيقتى، لا الشعرية حسب، بل الإنسانية كذلك، هذا واقع لا يغيره أى شئ، لا إنكاره اضطراراً، ولا رفضه اختياراً... فلا هوية لنا خارج الهوية العربية[٦].

وقد أثرت السياسة على الفن فى تلك الحقب، فارتفع الصوت السياسى للدفاع عن روح التجديد وخفت الصوت الفنى الذى يؤسس قواعد الجديد، وسيقت الحركة النقدية العربية مغمضة إلى حوارات عقيمة عن الشعر والوزن، دون أن يتبرع أحد بنقل الحوار إلى ساحة الإيقاع الشعرى الذى يبرر أكثر من غيره تلك النقلة التى كانت متوقعة عند من يعرفون عمق الأزمة التى أدخلت فيها قصيدة التفعيلة الشعر العربى المعاصر، ولعل صرخة بدوى الجبل:

> أنا أبكى لكل قيد فأبكى
> لقريض تغله الأوزان[٧]

كانت فى حناجر الجميع فى تلك السنوات التى كانت حبلى بجنين شعرى مقلق لم يكف عن إثارة الشغب منذ ظهوره فى ساحة شعرية رفضته قبل أن تقرأ طلب انتسابه.

إن نقص الوعى النقدى، وقلة مراس الذائقة العربية بالإيقاعات، جعلا معظم الدراسات تنصب على شرعية التجديد من خلال الأوزان الموروثة، ولم يظهر آنذاك من يعطى للإيقاع الشعرى حقه، وقدمه على الوزن، ويربطه بروح عصره، وروح الشعر الذى يحتفى بالإيقاعات والصور أكثر من احتفائه بالأوزان. ولا أعرف لماذا خاف الرواد الأوائل للقصيدة الحرة من ربطها إيقاعياً بجذرها التراث، ومن التصريح باختلافهم مع الأسس مع الفروع، فالطريق كانت ممهدة تماماً أمامهم لإحداث نقلة جذرية فى الأسس الفنية للشعرية العربية وبذورها موجودة منذ مطلع القرن وعلى يد واحد من أكبر شعراء تلك الحقبة، وأعنى به مطران الذى يؤثر عنه قوله:

> لما رأيت الشعر على ما كان عليه من أقدم الزمان لم يتجدد، ولم يتطور، بل نأخذ القديم، وننشئ الحديث على طرازه، وإذا أدخلنا إليه إيحاءات العصر جاءت متكلفة قلت إن التجديد يجب أن يشمل الأساس[٨].

وهذه الرغبة فى التجديد لم تخب فى منتصف القرن حين كان الشعر الحر يتحفز لوثبته الكبرى، فها هو الناقد المعروف محمد غنيمى هلال يطالب ويبارك دون مواربة بقفزة من ذلك النوع حين قال:

> فإذا توافرت موسيقى الكلام وخلا من التصوير فإنه يكون نظماً لا شعراً، فى حين لو توافر روح التصوير للنثر، وخلا من الموسيقى التقليدية، فإنه يكون قد توافرت فيه روح الشعر. وقد فطن إلى هذا التفريق أرسطو فى القديم، فقرر أن روح الشعر يتمثل فى المحاكاة، واعتقد بأن المحاورات السقراطية شعرية الطابع، وهى خالية من النظم.. ثم من ذا الذى يستطيع أن يزعم أن الموسيقى مقصورة على الأوزان الموروثة فى الشعر القديم[٩].

وإذا كان هذا الرأى قد خرج من مصر التى كانت تُحسب على التيار المحافظ فنياً آنذاك، فما بالك بما كان يجرى فى سوريا والعراق وفى لبنان الذى كانت ساحته الثقافية أسبق الجميع إلى تبنى التيار الجديد!

إن الانفجار الكبير فى كتابة القصيدة الحرة لم يكن ترفاً ولكنه حاجة، فقد استنفد شعر التفعيلة أغراضه، ووجد شاعره نفسه يرقص فى عشرات القيود عوضاً عن القيد الأول الذى ثار عليه، وجاءت القصيدة المدورة كخطوة للخروج من رتابة التفعيلة التى صارت فى العديد من التجارب أفظع من

رتابة البحر الخليلي. وخلافًا للكثير من الآراء؛ ومنها رأى الشاعرة الكبيرة نازك الملائكة، فإنى أرى فى القصيدة المدورة أكبر محاولة للاقتراب من النثر، وتذكرنى جهود أصحاب هذه القصيدة بإنجازات التصوير بين الإنجليز الذين حاولوا التقريب بين النثر والشعر بخلق نمط من الكتابة يحمل أجمل خصائص الطرفين. ومن خلال هذا الفهم، أستطيع أن أحس بثورة نازك الملائكة العارمة، وموقفها الحاد ضد القصيدة المدورة إلى درجة تذهب معها إلى الادعاء بأن التدوير يمتنع امتناعًا تامًا فى الشعر الحر[١٠].

إن موقف نازك الملائكة من القصيدة المدورة مرتبط بموقفها من عدد التفعيلات التى يجوز استعمالها فى كل شطر من أشطر القصيدة الحديثة، فقد سبق لها أن حددت خمس تفعيلات كحد أقصى لاستيعاب الشطر الشعرى حسب زعمها:

فهل يستسيغ سمعه أن يورد أكثر من ست تفعيلات أو ثمان فى الشطر الواحد؟ الجواب على هذا، ثبت بالتجربة الطويلة، وقراءة مئات من قصائد الشعراء، أن ذلك غير سائغ ولا مقبول، لأن الغنائية فى تفعيلات الشعر تفقد حدتها وتأثيرها حين تتراكم تفعيلات متواصلة لا وقفة عروضية بينها[١١].

نازك الملائكة فى قضية القصيدة المدورة تناقض نفسها، كما سبق أن ناقضت نفسها كثيرًا فى قضية شعر التفعيلة الذى اغتصبت له اسم «الشعر الحر»، فقد أثنت فى البدايات على تلك الظاهرة التى تنسجم مع اللغة وروح العصر، ثم عادت فتنصلت من موقفها الأول، وبحثت عن بعض الأخطاء الشكلية فى القصيدة المدورة، ورفضتها؛ لأنها ـ كما قالت ـ تقلب همزة القطع فى أل التعريف إلى همزة وصل، وتغرى باستعمال الجملة الاسمية، وهى أضعف من الجملة الفعلية، وتساعد على حذف الربط كالواو العاطفة والفاء بالإضافة إلى أثرها الخطير على القافية التى تختفى نهائيًا فى القصيدة المدورة. وهناك سبب خامس سجلته الناقدة، وهو اضطرار شاعر القصيدة المدورة للبدء بالفعل الأمر الذى يضعف الجملة؛ لأن الابتداء بالفعل يسلبه قوته[١٢].

أميل إلى الاعتقاد، من خلال فهم مختلف للشعر وإيقاعاته، بأن كل اعتراضات نازك الملائكة تقريبًا على أخطاء قصيدة التدوير هى أحكام فى صالح القصيدة، فهناك شبه إجماع على رفض الأثر التخديرى للقافية، وإجماع أكبر على التخلص من حروف الربط التى هى ظاهرة من ظواهر اللغة النثرية، وقد مرت معنا أمثلة كثيرة على الأثر السيئ لاستخدام الفعل، خصوصًا المضارع، فى الجملة الشعرية، وهكذا لا يبقى من اعتراضات نازك إلا تحويل همزة القطع إلى همزة وصل، ولها حق فى هذه الملاحظة وحدها لأن همزة القطع أخف من حيث الإيقاع.

إن سوء النية المبيت، أو عدم الاستلطاف الواضح بين نازك والقصيدة المدورة، دفعها إلى وصفها بالكابوس، حين جاءت لتقديم أمثلة تدعم بها آراءها، اختارت أسوأ النماذج، وهذا عين ما يفعله الذين لا يحبون القصيدة الحرة أيضًا، وقد نقلت نازك الملائكة العصبية القديمة للبيت، وحولتها إلى عصبية جديدة للشطر، فقالت بأنه يجب أن يكون مستقلاً استقلالاً تامًا، فلا يدور. وبهذا تصبح الوحدة فى الشعر هى الشطر بدلاً من البيت. وهنا خطورة هذه الآراء التى تريد أن تلغى كل إنجازات الشعر الحديث، وتعيد وضعها فى قوالب تشبه القوالب القديمة التى أخذت من الشاعر جهود قرون عدة حتى تخلص منها.

ومع تنظيرات الشاعرة نازك الملائكة، تجدر الإشارة إلى اجتهادين لم يحالفهما التوفيق أيضًا، وأولهما للناقد محمد النويهى الذى دعا، فى كتاب (قضايا الشعر الجديد)، إلى تبنى نظام النبر بدلاً من التفعيلات فى الشعر العربى. والثانى للناقد عز الدين إسماعيل، الذى اقترح إدخال نظام التوقيعة بوصفه ترجمة للمصطلح الإنجليزى (Sone). ولم تأبه الحركة الشعرية العربية بهذين الاقتراحين لأنها كانت تعد نفسها لنقلة أكبر تتجاوز لعبة الرقص داخل القيود.

لقد كان الخروج من قصيدة التفعيلة إلى القصيدة المدورة نقلة فرضت نفسها وفرضها ذوق العصر، تمامًا كما حدث فى العصور العباسية المتأخرة التى شهدت ميلاد الأوزان التى يطلقون عليها أوزان المولدين أو الأوزان المهملة[١٣].

فلكل عصر أنماطه البلاغية وإيقاعاته، ولقد كانت حركة تطور الإيقاع فى العصر الحديث تسير باتجاه التخلى عن التفعيلات تدريجياً، ولقد كانت القصيدة المدورة خصوصاً تنطلق من موقع القوة، فهى الوحيدة التى يستطيع أصحابها الادعاء بأنها ذات جذور عربية خالصة، لم يؤثر فيها الشعر الغربى، لأن تأثير أسلوب البلاغة القرآنية فى هذا النوع من الشعر أكبر من أن ينكر.

وبالرغم من العداوات التى خلقتها القصيدة المدورة، لم تقابلها الحياة الثقافية العربية بضراوة الرفض التى قابلت به القصيدة الحرة (قصيدة النثر)؛ فقد كانت هذه القصيدة، ولاتزال برغم كل ما قدمته فى مجال تطور الصورة، تعامل كما يعامل اللقيط فى مجتمع شديد الحرص على النسب. وسيمضى وقت طويل قبل أن تخفت الأصوات المعارضة لهذا النوع من الشعر، فقد حسمت المعركة نهائياً لصالح التفعيلة ضد الشعر التقليدى، والمواجهة القادمة التى نعيش بعض فصولها ـ هذه الأيام ـ ستكون بين قصيدة الشعر الحر والقصيدة المدورة من جهة، وبين شعر التفعيلة الذى استنفد طاقاته خلال فترة زمنية قصيرة، وقد لا يعمر طويلاً فى المواجهة مع الشعر الحر المسلح بأخطر أسلحة الشعر وأقواها؛ وأعنى الصورة التى سنقف عندها بعد أن ننتهى من معضلة طغيان الوزن على الإيقاع فى الشعرية العربية، وما لهذا الطغيان من أثر على الموقف من القصيدة الحرة. والحقيقة أنه ما تذكر حكاية الشعر والوزن حتى تخطر على البال مقولة ذائعة لشاعر عالمى هو إليوت الذى كان له موقف طريف من العروض عبر عنه بقوله:

> لم أستطع أبداً أن أحفظ أسماء التفعيلات والأوزان، أو أن أقدم فرض الطاعة لقوانين العروض المعتمدة. وليس معنى ذلك أننى أعتبر الدراسة التحليلية للأوزان والأشكال المجردة التى تختلف اختلافاً بيناً عندما يتناولها الشعراء المختلفون مضيعة للوقت، كل ما فى الأمر أن دراسة تشريح أعضاء الجسم لا يمكن أن تعلمنا كيف تجعل الدجاجة تبيض[١٤].

هذا الموقف الذى يستر تعاليه الواضح بستار خفيف من التواضع، يذكرنا بموقف الشاعر العربى أبى العتاهية، الذى لم يحرص على الظهور بمظهر المتواضع، بل كان يقول دون مداورة: «أنا أكبر من العروض». والحقيقة أن الشعراء الكبار فى كل العصور، الذين كانوا يحسون بالموهبة الاستثنائية، كان لهم هذا الموقف المتعالى على العروض؛ فالشاعر الكبير يخلق الوزن ولا يرثه، وقد كان الشعر قبل أن تأتى تلك العقليات العلمية الصارمة التى حصرت الإيقاعات، وقسمت الأوزان.

إن فكرة حصر الإيقاعات خاطئة من أساسها، وتنطلق من فهم فى غاية التحديد لطبيعة الإيقاع، فهو ليس سواكن ومتحركات معدودة يمكن حسابها فى معادلات ثابتة ذات طابع أبدى، لكنه كالحياة الواسعة بكل ما فيها من صخب، وزخم، وحركة وألوان، وأصوات. لقد جرت محاولات لربط الإيقاع بحداء الإبل، ومحاولات لربطه بالرقص والغناء، ومحاولات لإقامة علاقة بينه وبين حركات النفس، وكلها محاولات صحيحة من حيث التوجه، لكن لم يقيض لها أن تعطى نتائجها، لأنها أهملت بحث المسألة فى المنظور الشامل، فلم تنظر إلى الإيقاع بوصفه حركة حية متكاملة توحد الشكل، والمضمون، والمكان، والزمن، فى أرقى صورة للتعبير عن الحياة الإنسانية باللغة والأنغام.

إن بذور هذه النظرة الشاملة إلى الإيقاع، موجودة بصورة واضحة فى تراثنا العربى، وهى تبدو كالجزر المعزولة وسط محيط كبير من النظريات الجزئية التى أهملت تكامل الإيقاع. وأظن أن سيادة النظرة الخليلية، بكل ما فيها من تنظيم وصرامة، أعاقت نمو تلك البذور وتطورها، فالناس بطبعهم ميالون إلى الإطار الجاهز، وحركة التطور الموسيقى الناضجة التى شهدها القرن الثانى الهجرى انتقلت بكل زخمها إلى الأندلس، ثم انتهت إلى ما انتهت إليه أوزان الشعر حين جاء من يضع لها القوالب الجاهزة، ليعزلها عن حركة الحياة الخارجية، ويحولها إلى أصوات محفوظة تتكرر، ولا تتطور، وتبتعد تدريجياً عن ذوق العصر.

يقول أحمد بن عبد ربه فى (العقد الفريد):

> زعمت الفلاسفة أن النغم فضل بقى من المنطق لم يقدر اللسان على استخراجه، فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيع، لا على التقطيع، فلما ظهر عشقته النفس، وحنت إليه الروح[١٥].

والغريب أن هذا المنحنى لم يكن له أنصار كثر بالرغم من أن الكندى والفارابى وضعا العديد من المؤلفات الموسيقية، فالكندى؛ كما هو معروف، رائد من رواد دراسات الإيقاع الموسيقى، وله فى ذلك (صناعة الموسيقى)، و(المدخل إلى الموسيقى)، و(رسالة فى اللحون والأنغام)، و(المصوتات الوترية من ذات الوتر الواحد إلى ذات العشرة أوتار)، و(مختصر الموسيقى فى تأليف النغم وصناعة العود)، وله كتاب خاص عن الإيقاع. والمهم، أن هذا التوجه الذى نجد أكثر من إشارة إليه عند ابن عبد ربه، ينظر إلى الإيقاع بصورة مختلفة عن المنحى الخليلى، ويشكل، بالرغم من نسبته إلى فلاسفة مجهولين، بداية طيبة كان يمكن لها أن تتطور لو تم ذلك الربط الطبيعى والواقعى بين إيقاعات الشعر وأنغام الألحان.

ولابد أن نشير، ونحن بصدد الحديث عن الأب الروحى للأوزان العربية، إلى أن الثورة على تلك الأوزان ليست وليدة عصرنا، فقد كانت فى عصر الفراهيدى وما تلاه من قرون، فئة متحررة من الأوهام، لا تنظر إلى عروض الخليل إلا على أنه محاولة تنظيمية لبعض الإيقاعات، فقد روى عن الزمخشرى قوله: «والنظم على وزن مخترع خارج على أوزان الخليل، لا يقدح فى كونه شعراً، ولا يخرجه عن كونه شعراً»[١٦]. ونحن هنا أمام نص فى غاية القيمة، لا يرى فى عروض الخليل شكلا ثابتاً، ويعترف ضمناً بوجود أوزان خارج تلك الشبكة المعقدة التى أحاطت نفسها بوهم الكمال.

إن محاولات الخروج على أوزان الخليل أكثر من أن تحصر، فقد بالغ رزين بن زندورد فى الخروج عليها، حتى قيل له رزين العروضى، وكذلك الحال مع أبى العتاهية، الذى أكثر من الخروج على تلك الأوزان، حتى قال عنه ابن قتيبة: «كان لسرعته، وسهولة الشعر عليه، ربما قال شعراً موزوناً يخرج به عن أعاريض الشعر، وأوزان العرب»[١٧]. ولم تكن محاولات الخروج تقتصر على الوزن، فقد كان هناك من يكسر قداسة القافية أيضاً[١٨].

إن الإيقاع علاقة بين الكلمات والحروف، والمفردة، وما يجاورها، وحالة نفسية تنشأ عن صوت وتوقع وعن علاقات غامضة تثيرها جوانية اللغة، كما يثيرها النغم، أما الوزن فليس أكثر من نمط رتيب لتكرار المتحركات والسواكن فى نسق محدد الطول.

الوزن ليس إلا إقليماً صغيراً من أقاليم الإيقاع الشاسعة، ولو شئنا الدقة أكثر، فلنا أن نقول إن الوزن ليس إلامجرد هيكل، أما الإيقاع فروح تسرى فى النص، وتعتمد على النشاط النفسى للمبدع والمتلقى على السواء. الإيقاع مرتبط بالتجربة الشعورية بكل خصبها وغناها، أما الوزن العروضى فليس إلا قالباً خارجياً نفرغ فيه المعانى المختلفة، ونستخدمه كما يستخدمه غيرنا بالنسب الهندسية نفسها التى يفترض بها أن تتسع لكل الانفعالات. وبما أن هذا الافتراض مستحيل، فإن الوزن يتحول، مع الزمن، ومع ازدياد خصوبة التجربة، إلى قيد حقيقى يحد من الاندفاع الحر للعواطف والانفعالات، ويكبح تدفق المشاعر التى تضيق ذرعاً بالوزن، فتتجه إلى عالم الإيقاع الرحب الذى يفتح نوافذ الأفق على مداها لاستيعاب حركة التدفق الحر، والاندفاع العارم للمشاعر والانفعالات. ويعتمد الذين لا يتفقون مع هذا الرأى، على الفيلسوف الألمانى هيجل الذى ينفى الدور المعطل للقيد الوزنى:

> فليس صحيحاً أولاً أن النظم عقبة أمام الاندفاق الحر، فالموهبة الفنية الحقيقية تتحرك بوجه عام وسط موادها الحسية، كما لو فى جوها الطبيعى[١٩].

وليست هى المرة الوحيدة التى يتورط فيها هيجل بمثل هذه الأحكام العامة فيما يتعلق بفن الشعر، وتنبع هذه الأحكام بالأساس من النظرة التقليدية التى تضع النثر فى مواجهة النظم. وقد يكون هيجل مصيباً فيما يتعلق بالنظم، لكننا هنا نتحدث عن الشعر، وهو بالتأكيد أوسع من النظم،

فقد كان واضحاً ـ حتى من أيام أرسطو ـ أن النظم ليس شعراً بالضرورة [٢٠]. ولعلنا بهذا التفريق نستطيع أن نوضح بصورة أفضل الفروق بين الإيقاع والوزن، فيظل الوزن مرافقاً للنظم بوحداته الهندسية المنتظمة، ويصبح الإيقاع صفة ملازمة للشعر بكل ما فيه من عمق، وتنوع، ورحابة لا يتسع لها إلا الإيقاع.

إن الإيقاع يقوم على التناسب، والتتابع، وعنصر المفاجأة فى النص الشعرى، أما الوزن فيقوم على التنظيم الجاهز والتكرار، لذا لا نستغرب أن يكون الشاعر الحديث أقدر على إدهاشنا من الشاعر المحافظ، لأنه يجرب الأصوات المختلفة ويعيش حالة الخلق المستمر، بينما لا يأتى لنا الشاعر المحافظ إلا بالأصوات التى نعرفها مسبقاً، فيقتل بهذا الإصرار على الثوب الجاهز كل عناصر الترقب، وتوقع الجديد، فيقتصر عمله على التطريب، ويصبح الشاعر كقارع الطبل الذى يوقظنا على السحور فى رمضان، ويقود الأفراح وليالى السمر بالضربات نفسها التى تهيؤنا للطقس الاحتفالى، ثم تحرمنا من متعة المشاركة فى الاحتفال.

الوزن تشكيل واحد له طول محدد، وأنغام محفوظة، أما الإيقاع فمجموعة من التشكيلات المتداخلة التى تتغير بتغير المناخ النفسى، وفى هذا التغير الذى يثور على كل الأطر، سر الخصوصية. فالألفاظ بتناسقها، وطبيعة حروفها، وطريقة تركيبها داخل القصيدة، هى التى تخلق الإيقاع الداخلى الذى يشبه الصدى البعيد، ولابد أن تكون لذلك الإيقاع خصائص الصدى، فهو ينبع من النفس، ويصطدم بالعالم الخارجى، فيعود محملاً بشحنة إضافية تحمل صفاته الأولى بتركيب جديد. ومن هنا، فإنى أدعو إلى تبنى مصطلح المناغمة Rythmization أثناء الحديث عن إيقاع الشعر الحر. مع الإيقاع الداخلى نحن أمام ظل، وصدى وإيحاء لفظى، تخلقه الكلمات والحروف، وتلعب الصورة دوراً حاسماً فى إبرازه. ولعل ذكر هذه الفروق كان ضرورياً لندرك أن شاعر القصيدة الحرة خرج على شروط النظم، ولم يخل بروح الشعر التى تظهر فى إيقاعاته وصوره.

ونظراً لأن دراسة الإيقاعات الداخلية لم تكتمل، وهى غير واضحة بالشكل الكافى عند الدارسين والمتلقين على السواء. يمكن البحث عن سحر القصيدة الحرة فى عنصر قوتها الأساسى المتمثل فى طريقة تشكيل الصورة. والحقيقة أن الصورة فى الشعر الحر لا يمكن أن تدرس بصورة مستقلة عن الإيقاع؛ لأن لها علاقتها المباشرة بالقوتين اللتين تحركان الشعر: الخيال والموسيقى. ومهما بالغنا فى الفصل بين العنصرين فلابد أن نلاحظ أن الإيقاع يتأثر بالصورة، ويغتنى بكثافتها، وأن الصورة تفيد من الإيقاع وتسبح بارتياح فى محيطه وفضاءاته.

وبما أن هناك من هو مستعد دائماً لعقد مصالحة، وللقيام بدور توفيقى بين الأقطاب المتباعدة، فقد ظهرت الآراء التى تقول بعدم الفصل بين عنصرى الصورة والإيقاع، ويستحسن أن نلاحظ هنا أن الفهم الأساسى للشعر هو الذى يقود إلى هذا الموقف أو ذاك، فلا يمكن لمن يعتبر الشعر غنائياً، إلا أن يقدم عنصر الإيقاع على الصورة، ويستحيل لمن يعتبره صورياً أن يقدم الإيقاع. وأعتقد أن الاعتماد على الرأى التوفيقى فى هذه المسألة له مخاطره، لأننا نتحدث عن فنين يختلفان فى المنشأ: فالموسيقى فن زمانى، والصورة ـ كفنون الكلام كافة ـ فن مكانى بحت. وهكذا يستحيل عقلياً أن نقول هذا هو ذاك بتركيب آخر. قد تتشابه الزهور فى اللون وتعطى روائح متقاربة، لكن الفروق تظل قائمة مهما بلغ التشابه، وستظل الفروق قائمة بين الشعر والموسيقى، ولكن بالقرب نفسه الذى نراه بين فصائل الزهور المتشابهة.

إن الآداب الغربية ليست أقل خبرة منا حين يتعلق الأمر بهذه المسألة المعقدة، فقد اعتبر سيسل دى لويس ـ ببصيرة ثاقبة ـ أن فصل الشعر الغنائى عن الموسيقى، كان من أعظم الثورات فى تاريخ الشعر الإنجليزى، وقد قاد ذلك الفصل إلى جرأة باهرة فى الصورة، وفتح الطريق أمام اكتشاف شرايين جديدة للتصوير الشعرى[٢١]. ولو كانت الصورة هى الإيقاع لما كانت هناك حاجة إلى هذه الثورة بالأصل. وهكذا يفضل أن نلتزم بفضلها نظرياً مع الإيمان المستمر بدورها الكبير فى تخصيب الإيقاع.

إن القفزة الحقيقية للصورة فى الشعر الحديث جاءت فى الواقع على أيدى الشعراء الرمزيين أولاً، ثم تطورت مع

شعراء القصيدة الحرة، فتحت تأثير هذين الاتجاهين ازدادت الصورة تركيزاً، وكثرت ظلالها، والمدلولات الإيحائية المحيطة بها، وكانت هذه الوظيفة واضحة فى الأذهان، فصلاح لبكى، أحد شعراء ذلك التيار، يقول عن الاختصار: «الاقتصاد فى الكلام يومئ إيماءً لطيفاً، ويوحى وحياً خفيفاً»[٢٢]. ومن جراء هذا الاعتقاد بهذا الموقف الفنى، كان فى نثريات جبران والريحانى وخليل شيبوب ومارى عجمى، من الشعر، أضعاف ما فى الشعر المنظوم، وكانت الصورة الفنية فى منثورهم أكثر نضجاً من الصورة فى منظوم غيرهم وأكثر قرباً من القارئ وعوالمه.

إن الصورة هى التى تغنى كبرياء القارئ المتوحد، كما يعتقد باشلار[٢٣]، وهى الجسر الذى يصل المتلقى بالقصيدة، والجناح الذى يحمله ويرتفع به للالتحام بعوالمها. والصورة فى القصيدة الحرة تجريدية أكثر منها حسية، ووظيفتها أن تعيد المتفاعل معها إلى داخل ذاته، وتدفعه إلى التأمل، وهو دور يختلف عن دور الصورة التقليدية، التى تقف عند السطح الخارجى والعالم.

ولا شك أن الاتجاه النقدى العجول الذى يرى فى قصيدة الشعر الحر انفلاتاً ينقصه التنظيم ويكاد يوافق العقاد على تسميته بـ «الشعر السايب»[٢٤]لم ينتبه، أو لعله لايريد أن يعترف بأن وراء القصيدة فى الشعر الحر قدرة هندسية، وحين تتضافر هذه القدرة مع الخيال، فلابد أن يكون محصول الصور كبيراً ووفيراً. وهذا ما يؤكد كثافة الشعرية فى تلك القصيدة من الشعر، وكما قال الجاحظ منذ القرن الثانى الهجرى: «جنس من التصوير».

إن الشاعر، فى قصيدة الشعر الحر، يحمل مصورة سريعة اللقطات، شديدة الحساسية، وهذه المصورة «الكاميرا»، ذات عدستين: واحدة موجهة إلى العالم، والثانية إلى داخل الشاعر، فلا تخرج الصورة منها إلا بعد تلاقح طويل بين الذات والخارج، وبعد تركيب النتائج التى حصلت المدستان فى أزمنة مختلفة. ومن هنا، فقد كان شعراء القصيدة الحرة أقدر من غيرهم على استخدام ما يسميه النقد الغربى استعارة ممتدة Expensive Metaphor.

فالصورة فى الشعر الحر التى تبدو سهلة فى ظاهرها، وليدة معاناة مضنية وقدرة هندسية غير عادية، ولا يستطيع الشاعر فى هذا الاتجاه أن يقدم شيئاً ذا بال إن لم يجمع، إلى جانب الخيال والموهبة والمهارات اللغوية، مهارة أخرى تركيبية شبيهة بمهارة عامل «المونتاج» فى الفن السينمائى، الذى يصنع من اللقطات المشتتة فيلماً متماسك الأوصال، قادراً على إقناع المشاهد. وترتبط هذه المهارة بالخبرة والتدريب أكثر من ارتباطها بالموهبة.

وبعد هذه الإشارات المتفرقة إلى بعض معضلات القصيدة الحرة ومشكلاتها، وما هى بالقليلة ولا السهلة، لابد أن نطالب بإنصاف تلك القصيدة الحرة، فقصيدة التفعيلة التى أسقطت تسميات المنطق، والمعنى، والتوقيع، والمعاصر، لم تعد تطالب باسم الشعر الحر أيضاً. ومن حيث الترجمة تصب معظم الحجج فى صالح التسمية المقترحة، فالمصطلح الفرنسى vers libre يعنى التحرر من كل قيد، والتسمية الإنجليزية Free verse تشير أيضاً إلى التحرر من البحور وغيرها من ضوابط الشعر. والمضحك فى الأمر أن الذين وجدوا لهذا الشعر مرجعاً أوروبياً، لم يلتزموا بالأصل الأوروبى الذى يشير دون مواربة إلى إطلاق اسم الشعر الحر على هذا النوع من النصوص.

ولابد من المطالبة أيضاً بإثبات الشرعية التراثية لهذه القصيدة. ونستطيع أن نرى، على ضوء ما قدمناه من كشافات مختصرة، أن شرعية القصيدة الحرة كانت موجودة فى التراث الشعرى العربى، لكن أحداً لم ينقب عنها وجاء اختيار المصطلح بذلك الشكل الاعتباطى ليقطع الطريق عن أية محاولة جادة فى إثبات شعرية وشرعية القصيدة الحرة من داخل الجذر الإبداعى للعربية وآدابها.

من السهولة بمكان أن نكتشف أن سجع الكهان الذى حرّمه الإسلام، حتى يقطع الطريق على المقارنات بينه وبين الأسلوب القرآنى، يصلح كبداية طيبة لتتبع جذور القصيدة الحرة. وبما أننا نناقش قضية فنية لا علاقة لها بالشريعة، فإن بإمكاننا أن نلاحظ أن براعة «التصوير القرآنى»، وتداخل إيقاعاته وخصوبتها، وبساطة أسفار العهدين، وطريقة القطع

والمزج والانتقال الفجائى فى أسلوبها، من الجذور التى لا يمكن أن ينكرها إلا من يريد، ويصر على، ألا يرى.

وقدكان أمين الريحانى أكثر الناس وعياً بهذه الفروق من جماعة «شعر» التى جاءت بعده بنصف قرن، لذا نراه يميز بين الخاطرة الأدبية الخالية من الإيقاع والتصوير و«الشعر المنثور»، ويفتح مع جبران الباب على مصراعيه لإطلاق القصيدة من قيدها الدينى الذى كان قد تحول بفعل الموقف السياسى والخداع التاريخى، إلى قيد فنى. ولعلى لا أبالغ إذا قلت إن النهايات الدموية لمسيلمة وسجاح، وكل من قلّد الأسلوب القرآنى، كانت من الإقناع إلى درجة كبيرة، بدليل أنها قطعت الطريق على تجريب أى شكل من أشكال التعبير باستثناء الشعر العمودى والخطابة. وبعد تلك المراحل المبكرة، يمكن تلمس جذور القصيدة الحرة فى «طواسين» الحلاج، وكتابات ابن عربى، و«مخاطبات» النفرى و«مواقفه»[٢٥] ونفرٍ آخر من المتصوفة.

لقد أهملنا هذه المؤشرات الواضحة كلها، وقفزنا للبحث عن شرعية القصيدة الحرة فى التراث الغربى وتحديداً الفرنسى، ثم جاء ذلك المصطلح المشبوه، فاكتملت أخطاء عدم الثقة بالنفس بأخطاء الاستعجال. ولو كانت هناك دقة فى اختيار المصطلح منذ البداية، لتم توفير مئات الأطنان من الورق المهدور عبثاً فى مناقشة قضية هامشية كان يمكن تجاهلها.

لقد خسرت القصيدة الحرة معركتها الأولى قبل أن تخوضها، بسبب تلك الأجواء المعادية والمشوشة، وكان لابد أن يمر وقت طويل قبل أن يصبح المناخ مهيئاً لرفع الظلم الواقع على تلك القصيدة. ولاشك أن رفع الظلم يحتاج إلى ما هو أكثر من تبديل المصطلح، ومن حسن الحظ، فإن الذائقة العربية قد تطورت بشكل ملحوظ، وصارت مستعدة للدفاع عن الشعر الحقيقى الذى تصفق له الأفئدة وليس الأكف، وتستجيب له النفوس أكثر من المنظوم الذى نجح طويلاً فى تحريك الرءوس والقلوب.

ولابد من التأكيد، فى ختام هذه الملاحظات، على أن التبشير بالقصيدة الحرة لا يَعنى بالضرورة معاداة غيرها، وعدم الاعتراف بالأنماط الأخرى، فالفن بمفهومه الشامل يدعو ـ بحكم طبيعته نفسها ـ إلى تخصيب الأشكال الفنية، وتداخل الفنون الأدبية، ويشجع بآفاقه المتحررة على التجريب الدائم للوصول إلى نصوص تقترب من مدارج الكمال، وتنسجم مع إيقاعات عصرها، وتستجيب لهموم أهله، وحاجاتهم الروحية، المتجددة، والمفتوحة على فضاءات شاسعة وآفاق لا تحد.

## الهوامش:

(١) أدونيس، زمن الشعر، ص١٦، وكذلك مجلة شعر صيف ١٩٥٩.

(٢) أنسى الحاج، لن، ص ٨.

(٣) تطرق أنطوان سعادة للمدرحية، فى نشوء الأمم، لم واصل تعميقها فى المحاضرات العشر وكتاب الصراع الفكرى فى الأدب السورى.

(٤) رسالة إلى سلمى الخضراء الجيوسى، مجلة شعر العدد ١٠، ص ١٣١.

(٥) أدونيس، زمن الشعر، ص ٤٥.

(٦) أدونيس، زمن الشعر، ص ٢٨٦.

(٧) بدوى الجبل، الديوان، ص ١٠٤.

(٨) مجلة الطريق، العدد ١٤، ص ٣٠.

(٩) تفصيلات أخرى لهذا الرأى وأمثاله عند نعمات فؤاد فى كتاب خصائص الشعر الحديث، ص ٤٥ وما بعدها.

(١٠) مجلة الآداب ١٩٧٨ عدد خاص بمهرجان المربد، ص ٢٠ إلى ٢٧.

(١١) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ١٩٨.

(١٢) مجلة الآداب، ١٩٧٨ العدد الخاص بمهرجان المربد.

(١٣) هناك مزيد من التفصيلات عند إبراهيم أنيس فى موسيقى الشعر، ص ٢٠٧.

(١٤) آراء أخرى فى الوزن عند إليزابيث دورفى، كتاب الشعر، كيف نفهمه ونتذوقه، ص ٤٩ وما بعدها.

(١٥) أحمد بن عبد ربه، العقد الفريد، ج ٣، ص ١٧٧.

(١٦) إضافة إلى هذا الرأى المتحرر للزمخشرى، هناك آراء مماثلة للإمام الزجاج والسكاكى.

(١٧) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص ٧٦٥.

(١٨) نماذج من الخروج على القافية يمكن العثور عليها فى كتاب محمد مصطفى هدارة اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى، ص ٥٤٦ ـ ٥٤٧ ـ ٥٤٨ ـ ٥٤٩.

(١٩) هيجل، فن الشعر، ج ١ ص ١٧٨.

(٢٠) أرسطو، فن الشعر، ص ٦، ترجمة عبد الرحمن بدوى.

(٢١) C.D Lewis, **The Poetic Image**, p. 69.

(٢٢) صلاح لبكى، لبنان الشاعر، ص ٢٣٣.

(٢٣) جاستون باشلار، جماليات المكان، ص ٢٠.

(٢٤) يوميات العقاد، ج ٢، ص ٣٤٤.

(٢٥) النصوص الأكثر اقتراباً من القصيدة الحرة يمكن العثور عليها عند النفرى فى: موقف ما يبدو، موقف حجاب الرؤية، موقف الصفح الجميل، موقف الثوب، وموقف لا تفارق اسمى.

## فى العدد القادم من «فصول»

### دراسات عن أدونيس:

| | |
|---|---|
| ★ «الكتاب»: أمس المكان الآن | كمال أبو ديب |
| ★ قراءة فلسفية لـ «الكتاب» | عادل ضاهر |
| ★ أدونيس ومغامرة «الكتاب» | محمد بنيس |
| ★ تحرير المعنى | أسيمة درويش |
| ★ الكتاب والتأويل | عبدالعزيز بومسهولى |
| ★ السيرة الشعرية للحاكمية العربية فى كتاب أدونيس | رياض العبيد |
| ★ مقدمة لم تنشر لـ «كتاب» أدونيس | شوقى عبدالأمير |

# مصادر إنتاج الشعرية

محمد عبد المطلب*

(١)

لاشك أن الخطاب الشعرى اليوم يثير كثيرا من الإشكالات التى تطال درجة انتمائه النوعى. وربما كان أكثر هذه الإشكالات إلحاحا، طبيعة الإنتاج الشعرى، وهل هو ابن شرعى للتجربة بالمفهوم الذى جاءت به الرومانتيكية، أم أن تحولات الشعرية قد نفرت من هذا المفهوم؟

وما البديل الذى يمكن أن يؤدى مهمة التجربة فى تحديد مصدر الإنتاج؟

فى تصورى أن الشعرية الحاضرة تنفر فعلا من مصطلح التجربة، لأنها تعيش عملية خلق دائمة، على معنى أن المتلقى يواجه بآفاق متعددة للنص الواحد، ذات مكونات متمايزة. وبرغم أن هذه المكونات قد تكون مألوفة، أو قريبة من المألوفة، فإنها تحتاج من المتلقى أن يعمل خياله وقدراته الإدراكية لاستحضار واقع يماثلها.

يقول فاروق شوشة فى (وقت لاقتناص الوقت):

وهج يسطع من ياقوتة الليل

ونهر شبق يركض فى برية الحلم

ووقت صاهل بالرغبات:

أنت فى المرآة ...

والمرآة فى عينيك

هل ثم اختلاف واتفاق؟ (١)

إن التأمل فى هذه الدفقة الشعرية يؤكد أن كل سطر يقدم للمتلقى أفقا دلاليا مخالفا لغيره من الأسطر، فتلك الياقوتة المتوهجة فى الليل، تحمل إسقاطا مشحونا بذكريات ملتهبة، وتلك الياقوتة تخالف «النهر الشبق» الراكض فى

* أستاذ النقد الأدبى، جامعة عين شمس.

جفاف الحلم، فإذا كانت الياقوتة تحمل عالم الذكرى، فإن النهر يحمل عالم الحاضر الممتلئ بالماء لكنه ـ فى الوقت نفسه ـ ممتلئ بالعطش والجفاف، وكل من الياقوتة والنهر يخالف «الوقت الصاهل» المزدحم بكم هائل من الرغبات التى لا ترتوى أبدا، ثم يخالف ما قدمته الأسطر الثلاثة الأولى ما تقدمه الأسطر الأخيرة من فاعلية تقابلية تعمل على مزج الداخل والخارج فى سياق الوعى المزدوج بين الحقيقة «أنت» والوهم «المرآة»، وربما كان ذلك المزج دافعا إلى طرح التساؤل فى السطر الأخير، فهو تساؤل يزيد من حدة المفارقة التقابلية، ويرهن المعنى الكلى فى إطار الاحتمال أو التأجيل، فكيف يمكن حصر هذه الآفاق فى إطار التجربة بمعناها المحدود؟ ذلك أن الآفاق المتبانية تعود وتتلاحم لتكون «حالة» شعرية من طراز خاص، حالة تحتاج إلى مخيلة خلاقة قادرة على إنشاء حالة واقعية توازى الحالة الشعرية حتى تتم عملية التواصل والمشاركة الإبداعية بين طرفى الاتصال: المبدع ـ المتلقى، وبمعنى آخر: يتحول المتلقى إلى مبدع يوازى المبدع الأول. وأظن أن هذا الإدراك هو ما قصده قدامة بن جعفر عندما قال:

المحسن من الشعراء هو الذى يصف من أحوال ما يجده ما يعلم به كل ذى وجد حاضر أو دائر أنه يجد أو قد وجد مثله، حتى يكون للشاعر فضيلة الشعر[٢].

إن مفهوم التجربة إذا تنافى مع عملية الخلق الدائمة للشعرية فإنه يتنافى مع إغراق هذه الشعرية فى عملية «التأجيل». فكما أوضحنا، نلحظ أن الشعرية تحولت ـ فى جوهرها ـ إلى سؤال ممتد، أو أسئلة ممتدة. ومن هنا، يكون تعدد التلقى موازيا لتعدد احتمالات المعنى، أو ـ بمعنى آخر ـ إن كل قراءة للنص تطرح ناتجا مخالفا للقراءة الأخرى، أو ـ على الأقل ـ تطرح تعديلا أو إضافة للمعنى الناتج فى القراءة الأولى، ومن هنا أصبح من المحال الادعاء ببلوغ المعنى النهائى لأية شعرية. وكيف يمكن هذا الادعاء، ونحن نلحظ أن الأداة الرئيسية للتعامل مع النص هى «التأويل» نتيجة لازدحامه بالإسقاطات والرموز والاستدعاء، وإغراقه فى توظيف المصطلح الصوفى الذى يصل أحيانا إلى درجة «الشطح». وهذا «التأويل» غير قطعى فى مستخلصاته الدلالية، لأنه رهن بما يتلوه من تأويلات قد توثقه، وقد تزيفه، أى أن النص يعيش حالة انتظار دائمة لانعكاس المستوى العميق للذهن على سطح الصياغة، وهذا المستوى العميق لا يكاد يعترف بمنطق الوعى أو المعقولية، وإنما منطقه الوحيد «اللاوعى». يقول حسن فتح الباب فى «الديباج»:

النطع والسياف خلف الباب
والثعلب الفقيه فى الديباج
مهرولا منتصرا للتاج
فمن ترى يحذر (الحلاج)
من طعنة الحقيقة النجلاء ؟ (٣)

الملاحظ أن الدفقة مركزة تركيزا شديدا، لكنها برغم هذا التركيز تستحضر طرفين متقابلين تقابلا حادا، الطرف الأول يستوعب واقع القهر والقسوة والظلم، وهو واقع ملازم لظواهر الخداع والنفاق، وكلاهما يؤكد حضوره وفاعليته بغيابه الظاهرى، «فالنطع والسياف خلف الباب» و «الفقيه يتقمص الثعلب»، أما الطرف الثانى فيتركز فى مفردة واحدة «الحلاج»، وهى مفردة تحضر إلى الصياغة محملة بتاريخها المأساوى، تأتى مأساويتها من تقبلها فاعلية التدمير الصادرة من الطرف الأول، وهو تقبل ـ فى حقيقته ـ يسعى إلى تكوين واقع جديد؛ فالحلاج هنا يستحيل إلى شخصية المسيح فى فداء البشر.

هذا الاحتمال الأول الذى يطرحه النص يمكن أن يتسع لتقبل احتمال ثان يعتمد استدعاء ملفوظ الحلاج ليجسد عالم القهر الممزوج بعالم الخداع، فعندما اقترب الجلاد من الحلاج قال:

نديمى غير منسوب
إلى شئ من الحيف
دعانى ثم حيانى
فعل الضيف بالضيف
فلما دارت الكاس
دعا بالنطع والسيف (٤)

فملفوظ الحلاج، هنا، يخترق الزمن ليكون حاضرا مجسدا للواقع المعيش، وهو اختراق يترتب عليه بث دعوة خفية للثورة والتمرد سعيا للخلاص، ويكون «الحلاج» في منطقة محايدة بوصفه متقبلا لدموية القهر من ناحية، ومثيرا للثورة من ناحية أخرى، ثم يكون السطر الأخير مؤشرا إلى الخوف من ضياع هذه الثورة في إسار القهر أو زيف الخديعة.

فالملاحظ أن الحلاج لا يحضر هنا بوصفه شخصية صوفية فريدة، بل يحضر بوصفه منتجا احتمالات عدة: احتمال البراءة والسذاجة، احتمال المسالمة في تغيير الواقع برفق، احتمال الثائر المتمرد الذى يطرح السيف في مواجهة السيف، وكشف الحقيقة في مواجهة النفاق، احتمال المضحى الثانى بعد المسيح.

وإذا كان التأويل، هنا، يتعامل مع الدفقة كليا، فإن ذلك لاينفى أن كل سطر بل كل كلمة في النص تحتمل جانبا من هذا التأويل، فالسطر الأول يقدم الواقع السياسى والاجتماعى المدمر، والسطر الثانى يقدم الواقع الدينى غير الصحيح، أو لنقل: واقع رجال الدين المتاجرين به، ثم يأتى السطر الخامس برمز الحلاج ليكون إسقاطا للجماهير المقهورة، ثم يكون السطر الأخير إسقاطا لغياب العقل العربى عن الحقيقة برغم وضوحها.

إن مجموعة التأويلات التى طرحناها لا تدعى أبدا أنها قد بلغت من النص منتهاه، وإنما هى مؤشرات أولية يمكن أن تتلوها تأويلات أخرى توثقها أو تزيفها، وهو ما يعنى وقوع النص في منطقة التأجيل أو الانتظار.

إن ظواهر التأجيل النافية للتجربة، قد صاحبها توظيف شعرية الحداثة لأداة إنتاجية جماعية لم يكن لها حضور لافت في الموروث الشعرى، ونعنى بذلك توظيف رباعية «الإسطقسات القديمة»: الماء - النار - التراب - الهواء، إذ عن طريق هذه الرباعية مارست الشعرية فاعليتها التدميرية والتكوينية على صعيد واحد. والنظر في الديوان الأخير لأحمد الشهاوى (أحوال العاشق) يدل على أن توظيف الرباعية صياغيا قد جاء على النحو التالى:

| | |
|---|---|
| حقل الماء | ٣٠١ مفردة |
| حقل النار | ١٣٢ مفردة |
| حقل التراب | ٢٥ مفردة |
| حقل الهواء | ٢٣ مفردة |

واللافت أن هذا الترتيب الكمى يتوافق مع الموروث الإسلامى والصوفى في فاعلية كل عنصر تكوينيا، فالماء له التردد الأول في (الأحوال...)، وهو في الموروث الإسلامى يكاد يعلو الوجود ذاته، يقول تعالى: «وكان عرشه على الماء» (هود ٧)، ثم يكون الماء علة الوجود في قوله تعالى: «وجعلنا من الماء كل شئ حى» (الأنبياء ٣٠)، أما مهمة النار التكوينية، فإنها تتجلى في قوله تعالى على لسان إبليس: «قال أنا خير منه خلقتنى من نار وخلقته من طين» (الأعراف ١٢)، ثم يأتى التراب في قوله تعالى: «يا أيها الناس إن كنتم في ريب من البعث فإنا خلقناكم من تراب» (الحج ٥)، ثم الهواء في قوله تعالى: «فأنفخ فيه فيكون طيرا بإذن الله» (آل عمران ٤٩).

يقول الشهاوى مستحضرا ثلاثة من هذه العناصر التكوينية في دفقة محدودة:

هل عبورى البحار ودخولى في الأرضين إلا

لتترمد نارى

ويخبو أجيجى

ما من حجرة في القلب إلا وتظل نارها عالية،

مثمرة كنخل الله في صحرائها الجنان (٥)

(٢)

ذكرنا أن الشعرية الحداثية تتنافى مع التجربة بمفهومها الرومانسى، إذ الملاحظ أن الرومانسية تدعى لنفسها الإخلاص المطلق للداخل النفسى، وهو ادعاء لا يقبله مفهوم التجربة ذاتها، بل إن هذا المفهوم يهزه في بعض جوانبه، من حيث كانت التجربة انفعالا بموقف محدد انفعالا عميقا ينعكس في إنتاج صياغة موافقة له تمام الموافقة.

إن هذا المفهوم ـ فى رأينا ـ يعتمد مواجهة الخارج بالدرجة الأولى، هذا الخارج المشكل فى: موقف، حادث، رؤية مباشرة، ذكرى، مناسبة... إلخ. ودون هذه المواجهة لا يكون للشاعر مصدر إنتاج يستخرج منه شعريته، سواء أكان الخارج ماديا أم معنويا، ذاتيا أم عاما، مباشرا أم غير مباشر، المهم أن الخارج له حضوره اللازم.

ولا تكتفى التجربة بحضور الخارج، بل إنها تحتاج إلى ثلاثة مراكز إنتاجية تعمل معا.

المركز الأول: منطقة الخارج التى أشرنا إليها بكل مكوناتها الواقعية والخيالية.

المركز الثانى: منطقة الداخل، وهى تمثل منطقة جذب للمركز الأول، حيث يتحقق منهما معا نوع من التفاعل النفسى والذهنى، وهو تفاعل غير متوازن تكون الغلبة فيه للمنطقة الداخلية التى تعيد تشكيل الخارجى ليتوافق معها.

المركز الثالث: يتمثل فى ارتداد المنطقتين السابقتين معا إلى الخارج مرة أخرى فى تشكيل صياغى له مواصفاته الجمالية المفارقة للصياغة المألوفة أو الإخبارية.

والملاحظ أن رصد هذه المراكز الثلاثة يشير إلى أن انتماء التجربة يكون ـ غالبا ـ للخارج، لأنه يحوز مركزين من المراكز الثلاثة، بينما يحوز الداخل مركزا واحدا. صحيح أن هذا المركز بالغ التأثير فى تشكيل المركزين السابقين، لكن هذا لا يلغى غلبة الخارج على نحو من الأنحاء.

عندما يقول فاروق جويدة فى «غدا.. نحب»:

جاء الرحيل حبيبتى

جاء الرحيل

لا تنظرى للشمس فى أحزانها

فغدا سيضحك ضوؤها

بين النخيل

ولتذكرينى كل يوم عندما

يشتاق قلبك للأصيل (٦)

نلحظ أن تدفق الشعرية يأتى بتأثير خارجى متمثلا فى رحيل مزدوج هو الرحيل البشرى الموازى لرحيل الشمس، ثم انعكاس ذلك فى مفارقة ضدية تجمع بين رحيل الشمس ثم عودتها مرة أخرى، ومع الرحيل يكون «الحزن»، ومع العودة يكون «الضحك». هذا التشكيل الخارجى الذى رصدته الشعرية انتقل إلى الداخل ليتفاعل مع ثنائية أخرى هى (اليأس ـ الأمل)، ثم مع (النسيان ـ الشوق)، لتعود السبيكة الممتزجة مرة أخرى للخارج فى صياغة ناعمة تشكل العالم الخارجى تشكيلا جديدا لا يمكن أن نفصل فيه بين الداخلى والخارجى، لأن الصياغة تنتج زمن الرحيل بالنسبة إلى المحبوبة ثم تتوقف، لتنتقل إلى زمن رحيل الشمس المصاحب للأحزان، لكنها تربطها بزمن العودة والإشراق المصاحب للضحك؛ أى أن الدفقة تغوص فى الحاضر على مستوى الظاهر لكنها تتعلق بانتظار الآتى على مستوى العمق، حتى ولو كان الآتى مجرد ذكريات باهتة، وهذه الخطوط المتعددة لحركة المعنى تعلن انتماء الدفقة إلى رومانتيكية خالصة.

إن إحساس الرومانتيكيين بهذا الحضور المزدوج للخارج فى مفهوم التجربة، دفعهم إلى محاولة التغلب عليه، باعتماد بعض المواصفات أو الشروط التى تغلب الداخل على الخارج، وغياب هذه الشروط لا يضعف من طبيعة التجربة فحسب، بل إنه يكاد يلغيها.

وأول هذه الشروط: دقة الملاحظة. والحقيقة أن هذا الشرط يتوافق إلى حد كبير مع مدلول مصطلح التجربة معجميا؛ لأن هذا المدلول يؤكد عملية «الاختبار التكرارى»، لكن التكرارية وحدها لا تكفى لإنتاج شعرية من نوع ما، بل لابد أن يصاحبها نوع من التأمل العميق الذى يستطيع استيعاب الكليات والجزئيات على صعيد واحد.

يقول محمد أحمد العزب فى «والتقينا»:

كل مساء..

أغفو ساعات فوق ذراع الحلم الوردى وأحلم !!

ويخيل لى.. أنى مازلت أعانق كفيك وأحلم !!

الباب هنا.. وهناك الكرسى الهائم..

بأميرته.. وأميرة إلهامى الخافق !!

وعلى الشباك ستائر شباك زرقاء ..

طرزها فنان عاشق !! (٧)

إن الدفقة الشعرية تتفجر من تجربة ممتدة فى الخارج لمحبوبة غائبة، لكنها حاضرة على مستوى الداخل ساكنة منطقة «الحلم»، وتسكينها هذه المنطقة لم يكتمل إلا بعد معاناة ممتدة تعتمد التكرار الناتج من الجملة المركزية «كل مساء».

وبرغم الحرمان الخارجى حاولت الشعرية استعادة المحبوبة الغائبة فى تشكيل مادى «أعانق كفيك»، ليعود هذا التشكيل فيسكن الحلم، أى أنه يرتد إلى الداخل، ومن الداخل تتحول الصياغة للتعامل مع الخارج مرة أخرى فى مفردات بعينها لها تأثيرها المضمر: «الباب» «الكرسى» «الأميرة» «الشباك» «الستائر»، لكنها تشحنها بتفاعلات تنتمى للداخل: «الهائم»، «الإلهام»، «العشق».

أى أن التكرارية ملحوظة فى ذلك التردد الجدلى بين الخارج والداخل، ثم هى ملحوظة على مستوى الصياغة فى ذلك «الحلم» الذى يكاد يسيطر على الدفقة فى مجملها، ثم هى ملحوظة فى ذلك التردد الاختيارى لمفردات خارجية مشغولة بتفاعلات داخلية ناعمة.

وماكان لكل ذلك أن يشكل تجربة مكتملة إلا بتدخل الوعى فى ملاحظة عميقة تتحسس الخارج وتضمه إلى الداخل، سواء أكان الخارج بشريا أم غير بشرى.

ثانى هذه الشروط: الصدق الوجدانى. وإذا كان الشرط الأول يعود ـ فى مجمله ـ إلى الخارج، فإن الشرط الثانى يرتد إلى الداخل ارتدادا كاملا، على معنى أنه يحدث توازنا مع الشرط الأول. ويلاحظ أن الرومانتيكيين لايقصدون بالصدق هنا المطابقة الكلاسيكية، وإنما يقصدون الصدق مع النفس فى الانفعال بواردات الخارج، وإعادة تشكيلها وفق متطلبات الداخل.

وفى رأينا أن مقولة «الصدق الوجدانى» مقولة بلا مضمون حقيقى، وإنما هى واحدة من تهويمات الرومانتيكين التى ظلت مسيطرة على كثير من توجهات النقد حتى مع بداية الحداثة، بل إن أدونيس كثيرا ماكان يردد أن التجربة لابد أن تنطلق من مناخ انفعالى، وليس من موقف عقلى أو فكرى واضح وجاهز (٨). نحن ندرك أهمية ملاحظة أدونيس عن المواقف الجاهزة لأنها تكاد تقتل الشعرية، لكن المهم أن الانفعال الموازى لصدق الوجدان ظل حاضرا فى وعى الإبداع والنقد على سواء.

واللافت أن هذه الانفعالية التى تتدخل فى إنتاج الشعرية تمتد إلى عمق الموروث النقدى القديم، فحازم القرطاجنى يقول:

يجب على من أراد جودة التصرف فى المعانى، وحسن المذهب فى اجتلابها، والحذق بتأليف بعضها إلى بعض، أن يعرف أن للشعراء أغراضا أول هى الباعثة على قول الشعر، وهى أمور تحدث عنها تأثيرات وانفعالات للنفوس (٩).

ولاشك أن شرط «الصدق الوجدانى» كان وراء مقولة الرومانتيكيين عن «تكوين الصورة النفسية» لما يفكر فيه الشاعر، على معنى أن التجربة تكون بمثابة إفضاء نفسى للداخل يقول حسن القرشى فى «المغنى.. وطائر الرخ»:

يشرع الصمت رايته مثقلا

وتغيم الرؤى

فإذا الأفق ذرات خوف ويأس

وإذا كل ما فوق سطح الوجود

تهاويل تسخر بالحالمين ! (١٠)

إن النظر فى هذه الدفقة يؤكد كونها لوحة إسقاط لعمق نفسى يستمد مكوناته من الكآبة الصامتة، والخوف اليائس، ومن ثم لم يتبق لهذا العمق إلا منطقة الحلم بحثا عن زمن الراحة، لكن الحلم نفسه مهدد بالتصدع.

إن مجموع المكونات انعكست انعكاسا كليا على واقع خارجى، يتحول فيه الصمت إلى ذات متهالكة ترفع راية الانكسار وسط أفق مظلم يعوق الرؤية التأملية، ومن ثم

يستحيل الوجود إلى تكوين مفتت يجسد الخوف واليأس على صعيد واحد.

وعلى هذا النحو تكون الدفقة «صورة» تعكس عمقا نفسيا يمور بالألم، مع ملاحظة التطابق الكامل بين الداخل والخارج تأكيدا لعملية الإسقاط التى أشرنا إليها.

ثالث الشروط: توجه التجربة إلى الجانب المثالى لا العلمى. وفى رأينا أن هذا الشرط يقود التجربة إلى منطقة التجريد التى ترتفع إلى عالم المثال، حتى ولو كانت مسلطة على واقع مادى. وفى رأينا - أيضا - أن هذا التوجه يجعل من التجربة نوعا من الغيبوبة التى تسمح للداخل العاطفى بالتدفق دون ضوابط واعية، كما يحول دقة الملاحظة إلى قدرة تخيلية غير منضبطة.

إن استكمال الرومانتيكيين لحقيقة التجربة يتكئ على ثلاثة أركان: الفكر - العاطفة - الخيال. والعجيب أن هذا الاتكاء لايتوافق مع مفهوم التجربة على النحو الذى حددوه، حيث لاحظنا اعتماد هذا المفهوم على الخارج بالدرجة الأولى، بينما هذه الأركان الثلاثة تنتمى إلى الداخل انتماء مطلقا، ولاقدرة لها على الخروج إلى الوجود التنفيذى إلا بالعودة للخارج وملاحظته، ثم التأمل فيه، وحتى مع هذه العودة، فإن هذه الثلاثية تعمل تلقائيا على تمزيق النص وبعثرة محتوياته. فلو حاولنا استقبال قطاع من «طللية» حجازى يقول فيه:

كان الحنين مدى عذبا ، وكان لنا

من وجهها كوكب فى الليل سيار

هذا دخان القرى مازال يتبعنا

وملء أحلامنا زرع ، وأجنحة

وصبية ،

وطريق فى الحقول إلى الموتى

وصبار

فملتقى الأرض بالأفق الذى اشتعلت

ألوانه شفقا

فالقاطرت التى غابت مولولة

فى بؤرة الضوء

فالحزن الذى هطلت

على أمطاره يوما

فصرت إلى طير

وسافرت من حزن الصبى إلى

حزن الرجال، فكل العمر أسفار (١١)

لو حاولنا الاستقبال فى إطار مفهوم التجربة كما عرضناه، لاستحال النص إلى شتات مبعثر، يبدأ بطرح الفكرة عن اغتراب عاشته الذات مشحون بذكريات لا تكف عن الحضور، ذكريات عن الوجه الغائب الحاضر، والدخان المشبع برائحة القرية. وتتنامى الذكريات لتستحضر ظواهر الريف فى مرحلة الصبا من الزروع والطيور، وزيارة الموتى فى المواسم والأعياد، ثم تتحول الفكرة إلى خط أفقى يرصد لحظة الشفق، ومن الرؤية إلى الصوت «ولولة القاطرات»، مع إضافة مصاحبات كثيفة من الحزن والأسى.

فإذا تركنا الفكرة إلى العاطفة لاحظنا كمًّا هائلا من الشوق والحنين، يوازيه كم هائل من الألم والمرارة والحزن.

ثم ننتقل إلى الخيال فنرصد بعض تكويناته المجازية وغير المجازية مثل التشبيه فى «الحنين مدى» الذى يتحول إلى بنية استعارية «مدى عذبا»، ثم تأتى استعارة أخرى فى «الوجه» يتبعها تشبيه «وجهها كوكب» إلى آخر هذه الأبنية البلاغية، التى تعود وتتكامل لترسم صورة كلية لعالم تختزنه الذاكرة عن القرية برغم الرحيل والاغتراب.

إن المتابعة الدراسية للنص على هذا النحو الثلاثى تحوله إلى جثة ممزقة الأشلاء بعيدة تمام البعد عن شعرية حجازى التى تغوص فى أعماق الأعماق زمانا ومكانا، وتتحرك فيها طولا وعرضا، وتعلو بها إلى آفاق التجريد، وتنزل بها إلى مساحات التجسيد، وتشكل من كل ذلك عالما فريدا يجمع بين الاغتراب والحضور على صعيد واحد.

إن مواجهة الدفقة بهذه الثلاثية يقتل شعريتها التى تنفجر من كل دال، ومن كل تركيب، ثم تنفجر منها على

مستوى البناء الكلى، ويطول بنا الأمر لو حاولنا أن نطرح تحليلا لها يكافئ شعريتها.

لكل هذا لم يعد مفهوم التجربة الذى شاع استخدامه فى بداية الخمسينيات قادرا على مواجهة نص الحداثة، أو التعامل معه لكشف شعريته؛ لأن هذا النص ينفر تماما من هذا الخليط الذى يتصادم أحيانا ويتوافق أحيانا أخرى.

وإذا كانت التجربة غير قادرة على مواجهة نص الحداثة، فإن هذا النص ـ من ناحية أخرى ـ لم يعد قادرا على التعامل معها على أنها مصدر إنتاج، لقصورها الشديد عن بلوغ مناطق الوعى والإدراك، وإذا بلغتها، فإنها تحولها إلى كم من الانطباعية المفرطة. ومن ثم فإننا نطرح بعض البدائل التى تصلح ـ من وجهة نظرنا ـ للتعامل مع شعر الحداثة عموما، ومنجزاته الأخيرة على وجه الخصوص.

(٣)

البديل الأول الذى نقدمه مصطلح «الموقف»، ونقول إنه مصطلح، لأنه كذلك عند العرفانيين، حتى إن النفرى اختار لتجلياته الصوفية مؤشرا إعلاميا بالغ الدلالة هو «المواقف»، بل إنه أدرك حقيقة الوجود فى كونه «موقفا». يقول النفرى فى «موقف وراء المواقف»:

أوقفنى وراء المواقف وقال لى الكون موقف.
وقال لى: كل جزئية من الكون موقف[١٢].

فإذا ذهبنا نستحضر المردود المعجمى للمصطلح، فإننا سوف نواجه بمعطيات دلالية تعطيه صلاحية التعامل مع شعرية الحداثة، ذلك أن دال «الموقف» يستدعى «الوسط» أو «المنتصف»، والوسطية، بوصفها موقعا مكانيا، تسمح للواقف برؤية تكاملية حيث يتمكن من إدراك «وجهى العملة» فى آن، أو بمعنى آخر فإن رؤية أحد الوجهين لاتمنع من رؤية الوجه الآخر كما هو المألوف فى الرؤية التى تبتعد عن الوسط وتنحاز إلى أحد الجانبين، فالرؤية الوسطية رؤية شمولية للواقع بكل خفاياه أو نتوءاته. وتزداد فاعلية المصطلح الإنتاجية إذا لاحظنا أن ابن منظور يقول عنه إنه «مكان الوقوف حيث كان ـ أى الوقوف ـ لا حيث كنت»، وهو ما يجعل الرؤية تنفيذية وتقديرية على صعيد واحد. كما يتيح للواقف إمكان الرؤية دون نظر إلى مكان وقوفه، لأن كل مكان صالح للوقوف مادام محافظا على الوسطية المادية أو المعنوية.

ومن ناحية أخرى، فإن المردود المعجمى يؤكد حيادية المصطلح بين الداخل والخارج؛ أى رؤية الخارج ساعة رؤية الداخل، ورؤية الداخل لحظة رؤية الخارج، وهو ما يختصر الثلاثية، التى لاحظناها فى مصطلح التجربة، إلى ثنائية تجمع بين الداخل والخارج على صعيد الوعى الشعرى، كما يضيف للرؤية طابعا إدراكيا شموليا.

ويكتسب المصطلح شرعية إضافية عندما يضم حقله الدلالى معنى «المعاينة» التى تحتوى فى أصل مادتها اللغوية على «المعاناة»، يقول الكتاب الكريم: «ولو ترى إذ وقفوا على النار» (الأنعام ٢٧) «أى عاينوها لإدراك حقيقتها المؤلمة»[١٣]. يقول عبد العزيز المقالح فى «وجه ص ن ع ا ء»:

اى وجه أحدث عنه ؟
لصنعاء وجهان ،
اربعة ،
الف وجه
فصنعاء خادمة فى بلاد النجاشى
ومنسية فى سجون الرشيد
وضائعة فى بلاد كثيرة [١٤] .

هذه الدفقة الشعرية لايمكن إنتاجها إلا بدخول دائرة «الموقف» بتجلياتها المتعددة؛ حيث يتلاحم فيها الداخل والخارج تلاحما يكاد يوحد بينهما، وهذا التلاحم شكل الوقوف فى منطقة محايدة أتاحت رؤية مزدوجة لوجهى صنعاء فى ماضيها البعيد والقريب، وفى تقلباتها عبر الزمن، وهذه التقلبات حولت الثنائية إلى رباعية، ثم تكاثرت الوجوه كثرة مفرطة، وبرغم هذه الكثرة لم يفلت من الشعرية وجه من الوجوه المتكاثرة التى تقمصتها صنعاء، وبرغم التلاحم بين الداخل والخارج، فإن الخارج لم يفقد استقلاله تماما ليذوب فى الداخل كما هو الأمر فى التجربة الرومانتيكية، ومن ثم اتسعت الرؤية لإدراك التحولات المتباعدة، وتعاينها فى لحظة إدراكية واحدة.

إن هذه الرؤية المزدوجة والموحدة، تحولت إلى نوع من المعاينة الممتزجة بالمعاناة التى دفعت إلى السياق بتساؤل أول لم تحضر له إجابة على نحو ما؛ لأن الشعرية لم تعد معنية بطرح الأجوبة، وإنما عنايتها الحقيقية منوطة بطرح الأسئلة.

وهذه الوسطية المتعددة الأوجه أو الجهات، عند المقالح، استحالت إلى ثنائية خالصة عند محمود درويش فى «حالات وفواصل»: «هكذا قالت الشجرة المهملة»:

خارج الطقس

أو داخل الغابة الواسعة

وطنى

هل تحس العصافير أنى

لها

وطن.. أو سفر

إننى أنتظر ... (١٥)

ثنائية الموقف هنا تتجلى فى إدراك الوطن بين المطلق والمحدود، كما تتجلى فى الاستقرار والرحيل، وهو ما يعطى الوطن بعدا داخليا وخارجيا معا، يبرز هذا الداخل صياغيا فى حضور الذات المتكلمة متلاحمة مع الوطن «وطنى» «أنى» «أننى»، ثم مضمرة فى الفعل «أنتظر»، ثم يتسلط هذا العمق الداخلى على الخارج المجسد فى الفضاء المطلق «الطقس»، والفضاء المحدود «الغابة»، كما يتسلط على الكائن الضعيف «العصافير» بإسقاطه أخيرا على ثنائية «الوطن ـ السفر» وهو تسلط يكاد يلغى فاعلية الحرف «أو»، ليصير الوطن سفرا ورحيلا أبديا، ويكاد يكون الموقف كله موقف «الاغتراب» الدائم.

وما كان من الممكن للشعرية أن تحقق كل هذه النواتج إلا بوعى إبداعى، يسمح بالحركة الضدية بين الخارج والداخل، وهى حركة لا تعرف التوقف، ومن ثم انتهت الدفقة بصيغة تأجيلية، تصنع هذه النواتج فى دائرة الانتظار: «إننى أنتظر». وتصل المعاينة إلى ذروتها عند سيف الرحبى فى «لعب»:

لم نكن جبناء ولا أبطالا

كنا أنفسنا

نلعب النرد مع النيازك

وأحيانا نصغى لنقيق الضفادع

فى ليل تحتضر بقاياه (١٦).

إن المعاينة فى هذه الدفقة تتعلق بثنائية وجودية تبدأ من «النفى والإثبات» لتبلغ «العدم والوجود» وبينهما تحاول الشعرية رؤية الحقيقة الأزلية لكينونة الإنسان، وتفرده بحيث لايكون إلا ذاته، وهى كينونة تقع فى منطقة محايدة لتعاين طرفين متباعدين غاية البعد، ومتنافرين غاية التنافر: «الجبن ـ البطولة».

إن إنتاجية الموقف هى التى هيأت للشعرية إدراك وجهى التقابل السالب، وهو إدراك يدفع بهذا التقابل إلى الاتساع تقديريا ليستوعب كل تقابلات الوجود وليسلط عليها النفى، ليعود الإثبات مؤكدا حقيقة الوجود فى ذاته دون نظر إلى الطوارئ الهامشية من مثل الصعود إلى النيازك رمز المطلق الغائب، ثم النزول إلى الأرضى المحدود «الضفادع»، ليكون الطرفان موازيا دلاليا للثنائية الأولى «الجبن ـ البطولة»، وهى موازاة تقود الدفقة كلها إلى موقف يجمع بين المعاينة والمعاناة فى «الاحتضار» بوصفه الحقيقة الأزلية التى تجعل من كل الثنائيات السابقة نوعا من العبث التمهيدى انتظارا للموقف الحتمى الذى أطلت منه الشعرية على العالم فى «لعبه» الرمزى.

(٤)

وإذا كان نص الحداثة قد تقبل مصطلح الموقف بوصفه مركزا لإنتاج شعريته، فإن بعض نصوص الحداثة قد تأبت عليه، لأنها تنفر من الثنائية عموما، وتؤثر عليها الأحادية الإدراكية، وهو ما يطرح علينا مصطلحا آخر يتكئ على هذه الأحادية هو مصطلح «الحالة» الذى يختصر الثلاثية فى التجربة، والثنائية فى الموقف إلى أحادية خالصة، لأن «الحالة» تنتمى إلى الداخل انتماء مطلقا، وبرغم كونها داخلية، فإنها لا تعرف الثبات، لأنها تعتمد التحولات أبدا دون أن تنتظر

واردات الخارج، فهى لا تخضع للاجتلاب والاكتساب، فما فى الداخل من حزن أو فرح، ومن قبض أو بسط، لا يحتاج إلى محرك خارجى، لأنه طبيعة وجود الذات نفسها، فعندما يقول محمد أبو سنة:

حلم تفتح فى قرارة موجة

أواه ..

هل هب النسيم على الشجر

قلبى.. إذا ذكر

الأحبة ينفطر

سحب ، وأوهام ، وأعمار

بلا جدوى تمر (١٧)

نلحظ انفتاح الحلم مشحونا بكم هائل من الألم والحزن الذى يغوص فى أعماق الداخل الذى لايكاد يعرف طريق الخارج إلا فى صدى ذلك الصوت الصارخ «أواه»، وحتى «هبوب النسيم على الشجر» الذى ينتمى إلى الخارج، يتم محاصرته فى دائرة «السؤال» «هل» الذى ينفى أكثر مما يثبت، وكأن الدفقة الشعرية تسعى لإلغاء الخارج تمهيدا لارتدادها الداخلى المتمثل فى عملية «التذكر» التى لا تعرف لها منطقة تحل فيها سوى «القلب»، ومنه تتجلى «الحالة» فى «الانفطار» الذى يشى بالتمزق الداخلى الرهيب والذى يقود الشعرية إلى ضياع لانهائى.

إن «الحالة» هنا لم تكن فى حاجة إلى مبررات خارجية، بل إن حضور الخارج قد يقضى عليها، أو يضعف من فاعليتها فى أقل الاحتمالات، فهى تبدأ من الداخل وتنتهى فيه.

وأهمية هذا المصطلح فى أنه لايستلزم صفة بعينها، فكل ما فى الداخل من مواصفات وتفاعلات وانفعالات صالح للدخول فى الحالة، لأنها قائمة على التغير الذى يلغى سابقه أحيانا، وقد يتعايش معه أحيانا أخرى. ومن هنا، يكون للمصطلح قدرة تقبل «المتناقضات» الصادرة من المحل الواحد، وإعطاء المحال بعدا وجوديا، والتعامل الواعى مع «المجهول» و «الفراغ» و «اللاشئ» وهى ظواهر أغرق الحداثيون فى توظيفها لإنتاج شعريتهم. يقول محيى الدين اللاذقانى:

أنا الرجل الطويل القليل الكثير النحيل

شرابة الخرج

قادم من حيث لا أدرى

ذاهب فى حيث لا أدرى

من كان حزينا فليتبعنى (١٨)

«الحالة» التى تدخل فيها الشعرية ـ فى هذا الاجتزاء ـ حالة قائمة على الثبات والتغير معا، أو لنقل إنها حالة «الثبات المتغير»، لأنها تعتمد الجمع بين الضديات التى لا يمكن أن تجتمع إلا فى الداخل بكل إمكاناته فى تقبل هذه الظواهر التى يرفضها المنطق الخارجى.

ومع تنامى الدفقة تلج «الحالة» دائرة «المجهول» فى البدء والانتهاء، لتعلن صراحة عن عمق مخزون بكم هائل من المرارة والأسى. وهذا التكوين الضدى العجيب لا يمكن استيعابه إلا فى إطار «الحالة» الداخلية التى لا تنتظر واردات الخارج لتكتسب منها قدرتها على التشكيل والتلون والتغير لأنها مخالفة لقانونها الوجودى.

إن أهمية «الحالة» تكمن فى ارتباطها «بالحال»، لأنه يعنى انتماءها إلى منطقة زمنية محايدة بين الماضى والآتى، وفى هذا تتوافق «الحالة» مع «الموقف» فى إمكان الرؤية الشمولية، فإذا كان الموقف ينتمى إلى الإطار المكانى، فإن الحالة تنتمى إلى الإطار الزمانى.

ويلاحظ أن الحالة لا تتوقف عند لحظة الحضور إلا بوصفها منطقة تفجر المعنى، ثم منها تتحرك الحالة لتدرك الماضى أحيانا وتستحضره برغم عدم قابليته للحضور التنفيذى، كما تتحرك إلى الآتى وتستحضره أيضا برغم عدم قابليته للحضور هو الآخر، بل إن الحالة تمتلك قدرة التحرك إليهما على صعيد واحد، دون أن تفقد ـ فى كل ذلك ـ نقطة الارتكاز المحايدة بين الزمنين. يقول محمد عفيفى مطر فى «الموت والدرويش»:

أنصت ـ إذن ـ لدماك تنزف من فتوق الذاكرة

أبناؤك التفوا ـ وهم ذبح سينضج فى وقته ـ

فاجدل منادمة من الدم والكلام

هل ثم شئ كائن إلا نزيف الذاكرة

ومسابح الدم والكلام !! (١٩)

يلاحظ ـ فى هذه الدفقة ـ تفجر المعنى من فعل الأمر «أنصت» الذى يتعلق ـ بحكم صيغته ـ بلحظة الحضور المباشرة، لكنه يجاوز هذه المنطقة الزمنية ليتراجع إلى الزمن الماضى باللجوء إلى «فتح الذاكرة»، أو لنقل إنه يمزقها ليتدفق منها مخزون دموى رهيب مشحون بالجراح الماضى واكتنازه بالدمامة، ثم يرتد ذلك الماضى مرة أخرى إلى لحظة الحضور المضنية فى «التفاف الأبناء»، حيث يتحرك الزمنان معا إلى الزمن الآتى، زمن التدمير الفعلى أو المنتظر فى جملة الحال «وهم ذبح سينضج فى وقته»، فالوظيفة النحوية ـ هنا ـ تشتبك بالناتج الدلالى اشتباك تلاحم كامل، ثم تستعيد الصياغة لحظة الحضور الممتدة تراجعيا إلى الماضى مرة أخرى فى «نزيف الذاكرة»، حيث يستحيل الداخل إلى حركة دائمة لا تعرف الاستقرار؛ لأنها حركة تسبح فى خليط تدميرى مصطبغ بالدماء.

إن «الحالة» هنا يتردد زمنها بين «الحاضر والماضى» و«الحاضر والآتى» ثم «الحاضر والماضى»، ثم تستعيد الحالة زمن الحضور المطلق فى السطر الأخير ليمثل مركز الثقل الإنتاجى توافقا مع مطلع الدفقة.

وربما كانت أخطر تجليات المصطلح فى أن ابن منظور يجعله مساويا «لكينونة الوجود فى ذاته»، والكينونة ـ بطبعها ـ لا تعرف الثبات داخليا أو خارجيا، لأنها فى حالة تغير دائمة، ومن ثم تكون صالحة لمواجهة تحولات الوجود امتصاصا وإخراجا. يقول حسن طلب:

هذى روحى:

تتملص من دائرة اللون

وهذا جسدى

يتخلص من شرنقة العهن

فامسحن بمنديل النور

لزوجة عرق النار

ارتحن على ترجيع اللحن

فالآن ستطربكن

عذوبة ترتيلى

وأنا أبتدئ رحيلى (٢٠)

«الحالة»، هنا، تجمع بين ضدين على صعيد واحد: «التدمير والتكوين» حالة التسامى من المجسد إلى المجرد، والتعالى من المحدود إلى المطلق، فبين الروح والجسد تعيش الشعرية حالة انكشاف داخلى وخارجى رفعت الحجب المادية، ورفعت قانون الوجود عندما أوقعت الروح فى قانون المادة «اللون»، ثم حاولت دفعها للخلاص منه، وعندما دفعت الجسد للخلاص من قانون وجوده الزمانى والمكانى «شرنقة العهن».

إن هذا الخلاص المزدوج يقود الشعرية إلى «حالة» جديدة من النشوة المصاحبة لعملية الرحيل الداخلى فى الماضى والآتى على سواء، فالتغير الملازم لثنائية الروح والجسد، كان إرهاصا بتكوين جديد يسعى إلى الخلاص من أدران الواقع فى عملية الرحيل.

إن الحدود المعرفية «للحالة» على مستوى الإدراك النظرى، أو الإجراء التطبيقى تكاد تلغى مجموع القلبيات التى تفرضها التجربة؛ لأن الحالة مكون داخلى يولد رؤيا خاصة فيها من العمق بقدر ما فيها من الاتساع، والإبداع يسعى للدخول فى هذه «الحالة» عندما يخلص لباطنه، ويتخلص من كثافة الواقع المعيش، وربما وجدنا فى موروثنا النقدى ما يؤكد سعى الإبداع إلى دخول «الحالة» عن وعى بفاعليتها الإنتاجية، فقد

قيل لكثير: كيف تصنع إذا عسر عليك الشعر؟ قال: أطوف فى الرباع المحلية، والرياض المعشبة، فيسهل علىّ أرصنه، ويسرع إلىّ أحسنه...

وقالوا: كان جرير إذا أراد أن يؤبد قصيدة صنعها ليلا، يشعل سراجه، ويعتزل، وربما علا السطح وحده فاضطجع وغطى رأسه رغبة فى الخلوة بنفسه... وروى أن الفرزدق كان إذا صعبت عليه صنعة الشعر، ركب ناقته، وطاف خاليا منفردا وحده فى شعاب الجبال، وبطون الأودية، والأماكن الخربة الخالية، فيعطيه الكلام قياده[٢١].

وبالطبع، لم يكن موضوع الشعرية عند هؤلاء الشعراء تناول الرباع المحلية، أو الرياض المعشبة، أو تناول الليل والوحدة، أو تناول الجبال وبطون الأودية والأماكن الخربة، وإنما كل ذلك يمثل محاولة الخلاص من الخارج فى أشكاله الزمانية والمكانية، حتى تكون السيادة للحالة الداخلية فى إنتاج الشعرية.

(٥)

ويرتبط مصطلح «الحالة» بمصطلح عرفانى مغرق فى عرفانيته هو مصطلح «المقام» ارتباط المقدمة بالنتيجة؛ لأن دوام «الحال» أو «الحالة» يئول بها إلى الدخول فى منزلة «المقام»، وفيه يتم الوصول إلى الحقيقة بعد المجاهدة.

وأهمية هذا المصطلح أنه يحول «الرؤية» إلى «المشاهدة»؛ لأن الرؤية بحكم مردودها الوضعى والفنى صالحة للدخول فى حيز (التجربة)، لأنها يمكن أن تكون بالعين أحيانا، وبالقلب أحيانا أخرى، ثم إنها تعتمد على التكرار والاستيعاب؛ لأنها تسعى إلى «الإدراك»، سواء أكان هذا الإدراك خارجيا أم داخليا، ظاهريا أم باطنيا.

وبرغم أن العرفانيين يقولون إن «الرؤيا» ـ عموما ـ تحوز ستا وأربعين درجة من منزلة النبوة، برغم ذلك يعتبرونها أدنى درجات الكشف لاحتياجها إلى التكرار من ناحية، ومطابقة الواقع من ناحية أخرى، سواء أكانت رؤيا متسلطة على الخارج أم رؤيا حلمية، ومن ثم تجاوزوها إلى «المشاهدة».

وإذا كانت الرؤية تتعلق بالأحداث والظواهر، فإن المشاهدة تتعلق بالحقائق الأول؛ ولذلك يقول الجرجانى فى التعريفات:

> الشاهد: ماكان حاضرا فى القلب، وغلب ذكره، أو ما أثر فى القلب وضبط صورة المشهود، وشواهد الحق: حقائق الأكوان، ويكون الشهود: رؤية الحق بالحق[٢٢].

يقول الكتاب الكريم ردا على كفار العرب فى ادعائهم أن الملائكة إناث «أشهدوا خلقهم ستكتب شهادتهم ويسئلون» (الزخرف ١٩)، أى: هل عاينوا حقيقة خلقهم؟

إن بلوغ الإبداع مرحلة «المشاهدة» بدخول دائرة «المقام» لايتحقق إلا بتجرد كامل، وتأمل باطنى يهمل الرؤية الخارجية، لأنها لا تقدم إلا السطوح الخارجية الخادعة، وهذا الإهمال المقصود يقود الإبداع إلى التعامل مع (المادة الخام) للحقيقة.

وإذا كانت الرؤية تعنى موقف الإبداع من العالم، فإن المشاهدة تعنى الالتحام بالعالم حتى يصعب القول بأن هناك ذاتا وموضوعا؛ لأن كليهما قد استحال إلى كائن جديد يقوم على الأحادية التى أوضحناها فى الحديث عن مصطلح الحالة، وإن كان المقام أوغل فى الأحادية. يقول محمد بنيس فى «حضرة»:

قلق سيد
والظلال ارتمت
هجرة
تترسخ فى سلسبيل الكلام
هو ذا الطفل يفجأه
سره
وحده
يتهجى الظلال القديمة
يسلم حضرته لمشيئتها
وينام [٢٣]

إن حركة المعنى فى الدفقة تتفجر من دال داخلى هو «القلق» الذى يشكل حالة دائمة، وهذه الديمومة حولت

الحالة إلى «المقام»، حيث تنكشف الحقائق الأول، وتسلط المشاهدة عليها داخليا، برغم ما توهمه الصياغة من تعاملها مع مفردات خارجية، فـ «الظلال» تقدم الوجود الوهمى أو الخادع، و «الهجرة» تشير إلى الانسلاخ عن المادى، و«الطفل» يستحضر «البراءة الأولى» أو «الصفحة البيضاء للوجود» و «السر» مؤشر السلطة الفوقية فى التحامها التنفيذى بالإنتاجية السفلية، وهو التحام يمهد لقراءة الحقيقة عندما تلتحم بالزمن القديم لمشاهدة البدايات التى يمكن أن توقف حالة القلق، أو تلغيها تماما.

وإذا كان محمد بنيس قد دخل المقام فى حالة «القلق» الوجودى، فإن قاسم حداد يدخله من حالة «التحول» الحضورى، يقول فى «تراث الليل»:

أنا الحطب الذى للنار

كل سقيفة وشم على جسدى

يدى فى زعفران الليل

يا وجعا تراثيا

أنا الحطب الذى مثل الرماد الكامن المرصود (٢٤)

فبين «الحطب» ـ فى السطر الأول ـ الذى يتهيأ لعملية التحول الجوهرى بالدخول فى دائرة «النار» وبين «الرماد» الذى استحال إليه ذلك الحطب ـ فى السطر الأخير ـ مساحة واسعة لهذا التحول الموازى لتحولات الوجود عامة، وتحولات الذات خاصة؛ حيث أصبحت هذه الذات نسخا للوجود، أو انعكاسا رمزيا له، لكنه انعكاس مشحون بالألم القديم، ألم الميلاد الذى لم يتوقف بلوغا للحظة الحضور «أنا حطب».

فالمشاهدة قد تفجرت من منطقة الحاضر، ثم أخذت طبيعة تراجعية للإمساك بالمادة الأولية، ثم ارتدت إلى منطقة الحاضر المهيأة لاستقبال الآتى «المرصود»، فالمقام هنا مقام معقد نتيجة للصدام بين الذات ومصيرها المحتوم.

ويتدخل «المقام» أحيانا، لإنتاج حالة داخلية تعتمد التمزق والانفصام، مع نقل الحالة من طبيعة الاستمرار الدائم، إلى «التجدد» الذى يتنامى أحيانا، ويتراجع أحيانا أخرى، لكنه يحتفظ لنفسه بحق السكنى الداخلية المتحركة. يقول محمد مهران السيد فى «صخب الخصام»:

بعضى يموت

والبعض منكفئ صموت

أى الظنون تشيلنى

وتحطنى

وتزف بشراها إلى النبض الخفوت

صدأ مقيت

كالنمل يسرى فى النخاع ويستميت

والعنكبوت

يمضى يشرنق ما تبقى فى حنايا الروح

من أثر السكوت (٢٥).

إن دخول الدفقة دائرة المقام يعتمد التمزق الداخلى «بعضى يموت»، لكنه تمزق يتهيأ ـ تقديريا ـ للتلاؤم بين «البعض الميت» و «البعض الصامت»، وتتدخل «الظنون» بوصفها ممثلة البعد الذهنى «للمقام»؛ حيث يتجه النص للتسامى إلى الفوقية «تشيلنى»، ثم النزول إلى التحتية «تحطنى»، فى حركة متجددة ومتتابعة لمواجهة فاعلية «الموت والصمت»، لكن «الصدأ» يتدخل ـ بدوره ـ لإلغاء فاعلية هذه الحركة المزدوجة، حيث تلجأ «الروح» إلى «شرنقة الصمت» العاجز عن مواجهة الحقيقة الوجودية التى تمت مشاهدتها.

(٦)

إن توجه الشعرية إلى المواقف والأحوال والمقامات لاينفى أنها كانت تتوجه أحيانا إلى التعامل مع «اللحظة» المحدودة بزمن سريع يساوى قدر نظرة العين،حيث تتحول «اللحظة» إلى نوع من «الملاحظة» (٢٦).

يقول باشلار: إن الحقيقة الزمنية تكمن فى «اللحظة» بوصفها وجودا بين عدمين، عدم الماضى، وعدم الآتى، ومجموع «اللحظات» هو الذى ينتج الديمومة بتجددها المستمر، دون أن يرتبط هذا التجدد بنمو الماضى، أو استمرار الحاضر.

إن الإبداع عندما يتوجه برؤيته للعالم يجد نفسه فى مواجهة مباشرة مع الزمن متمثلا فى «اللحظة» المفردة، كأنها وعى مستقل بذاته عما يسبقه وما يلحقه، أو لنقل إن اللحظة تساوى الحاضر الذى يشد الرؤية إليه، ويجذبها نحوه، والرؤية ـ بدورها ـ تسعى إلى تجميد لحظة الحضور وقطعها عما سبقها، وما يمكن أن يلحقها، وفى هذه الحالة تتمكن من استيعاب «اللحظة» بكل مكوناتها المأساوية أو غير المأساوية، ثم تنتقل إلى لحظة أخرى، منتجة سلسلة من اللحظات المنفصلة والمتصلة على صعيد واحد، وهو ما يتيح لعملية التركيز الجزئى والاستيعاب الشمولى أن تكتمل، حيث تكون «اللحظة» منطقة الإدراك الفعلى للواقع المحدود المباشر، وتكون «اللحظات» منطقة الإدراك الكلى للعالم الداخلى والخارجى على حد سواء، وهذان الإدراكان لا يشيخان أبدا. يقول أحمد سويلم فى «الفراشة»:

أمتطى صهوة النار حين أحدثكم
أصدقائى
وأراكم بزاوية من زوايا النظر
حين تنبش أظفاركم رحم السر
تنزعون جنينا ..
ملامحه من ملامحكم أيها الأصدقاء (٢٧).

تتجلى اللحظة ـ فى هذه الدفقة ـ على عدة مستويات، المستوى الأول: تتجسد فى مساحة مكانية «صهوة»؛ إذ إنها بارتفاعها ومحدوديتها تسمح برؤية محدودة أيضا، وبخاصة أنها سرعان ما تذوب بالتضايف إلى «النار»؛ لأن هذا التضايف يعوق عملية الاستقرار وامتداد الرؤية.

المستوى الثانى: تأتى «اللحظة» فى صيغة مباشرة «زاوية النظر»، وهى زاوية تحاصر «الرؤية» «أراكم» فى أضيق مساحة زمنية ممكنة، ثم يأتى المستوى الثالث فى «حين» الذى ينتج الزمن المحدود أحياناً، وغير المحدود أحيانا أخرى.

إن مجموع هذه المستويات ـ برغم محدوديتها ـ هيأت للشعرية نوعا من الرؤية المزدوجة التى تتسلط على اللحظة الخاطفة لترصد السطح والعمق لتعلن عن وقوع العالم فى دائرة «التشابه» الذى يولد فاعلية تدميرية عميقة، دون النظر إلى ما يسبق لحظة التدمير التوالدية أو ما يلحقها.

وإذا كان سويلم قد اعتمد «اللحظة» فى إنتاج شعريته، فإن سعدى يوسف يعتمد «اللحظات» فى تتابعها المسلط على الواقع التنفيذى، يقول فى «تربية»:

أبدأت، إذن، تشرب قهوتك الأولى
فى أولى ساعات الفجر...
فى الساعة ٣
مثلا ؟
أبدأت تخبئ أوراقك
عن صحف تعرفها
وعيون لا تعرفها
عمن أحببت طويلا...
مثلا ؟
أبدأت تغير عادات كى تعتاد سواها :
ألا تحلق يوميا
ألا تكوى قمصانك
ألا ترفع مسمعة الهاتف حين يرن
مثلا ؟ (٢٨)

إن شعرية الدفقة تتعامل مع مجموعة لحظات منفردة، تستخلص منها فاعليتها التداولية، لتعود وتصوغها فى إطار كلى يشكل لحظة ممتدة تمزج فيها بين الزمانى والمكانى، والمعتاد وغير المعتاد، فهناك لحظة «الفجر» المحددة فى الثالثة، وهناك لحظة «تخبئة الأوراق»، ثم تتوالى اللحظات المسكونة بالفعل اليومى «الحلق» «كى القمصان» «رفع سماعة الهاتف»، وهذه اللحظات التى تتبدى منفصلة فى السطح، تعود ـ فى العمق ـ لتشكل موقفا حياتيا مزدحما بالقلق والتوتر، حيث الصدام الحتمى بين المحدود وغير المحدود، بين المقيد والمطلق، وهو ما تشعله صيغة التساؤل المسيطرة على الدفقة كلها.

وربما كان الركود الذى يتجلى فى الواقع وراء هذا التمزق الزمنى إلى لحظات؛ لأن هذا الركود لم يعد يسمح للإبداع بأن ينتج شعرية ممتدة أو طويلة تعتمد التلاحم لا الانقطاع، فهل يمكن القول بأن الشعرية فى سبيلها لتعود إلى «وحدة البيت» التراثية؟ وبرغم ما قلناه عن اللحظة من

جزئية أو محدودية، فإنها تمثل الزمن اليقينى لوعى الإبداع بنفسه، لأن هذا الوعى ميت مع الماضى، ومعدوم مع الآتى ـ كما سبق أن أوضحنا ـ، فاللحظة الماضية هى الموت نفسه ـ كما يقول كمل ـ لاحتوائها على عوالم زالت، وسماوات انمحت، والمجهول المخيف نفسه فى ظلمات المستقبل الذى ينفتح على عوالم لم تنشأ بعد (٢٩).

إن اللحظة بطابعها الحضورى المغرق فى الحياتية، تحمل قدرا هائلا من القوة والبداهة الإيجابية، حتى ولو تسلطت على ذرات واقعية لا تحمل شيئا من هذه القوة أو الإيجابية، بل ربما كانت شيئا بلا قيمة أصلا، وذلك أن اللحظة تسكن الحاضر دون نظر إلى مكوناته، وإحساس الحضور هو إحساس الحياة ذاتها، فبين اللحظة والحياة تطابق مدهش كما يقول روبنال أيضا (٣٠)، ومن ثم يؤثر الإبداع أن يتوجه إلى المشهد الذى يواجهه عن قصد أو بغير قصد بوصفه اللحظة التى تنتهى ولا تنتهى على صعيد واحد.
يقول فريد أبو سعدة:

فى السادسة
يكون البحر رماديا
محتارا بين الفضة
واكاسيد الفضة
هذى أول «ترمايات» الرمل
تحيى الجندى المجهول وتمضى
تتثنى كالديدان
وكان «الكمسارى» يتم الإفطار على المقهى
ويوزع فى الصحاب شتائمه الناعمة
ويضحك
حتى ينهض فيه سعال الصبح (٣١)

إن اللحظة، هنا، ملازمة للهوس باليومى الذى أغرق فيه الجيل الأخير من شعراء الحداثة، وقد دفعهم هذا الهوس إلى مناطق قد تكون مليئة بالقبح: «الشتائم» «السعال» «الديدان»، وقد تبتعد عن هذه المناطق دون أن تبلغ الجمالية: «أكاسيد الفضة» «ترمايات» «الكمسارى» «المقهى»، وهذا وذاك لايكاد يمثل بعداً إيجابيا فى رؤية الواقع، لكن الشعرية تعلو به إلى آفاق جمالية إبداعية، فهناك اللحظة المسلطة على البحر لتنقله إلى مؤشر حيادى «رماديا»، ثم من الحياد تتوالى اللحظات راصدة حركة الواقع العينية الجامعة «للترمايات» و«الجندى المجهول» و «الشتائم» و «الناعمة»، «والضحك» و«السعال»، فهو رصد للاستقبال المهيئ للتقبل فى لحظة بعينها، قد تسبقها أو تلحقها لحظة تقبل كامل، لكن هذا لا يتدخل فى إنتاج الشعرية الحاضرة.

ومع الهوس بالتداولى والحياتى فى إطار اللحظة أو اللحظات، نلحظ انغماس الشعرية الأخيرة فى فضاء الجسد وتحولاته الداخلية والخارجية، لكن هذا التحول كان ـ أحيانا ـ يأخذ طريقه إلى منطقة العرفانية ليستحيل إلى مؤشر على الفانى، كما يأخذ طريقه ـ أحيانا أخرى ـ إلى التداولى المبتذل، وفى هذا وذاك فإن الشعرية تعمل على مزجه بالموروث الأسطورى والشعبى، وشحنه بالإسقاطات الجنسية فى جرأة لا تقل عن جرأة الشعرية العباسية فى كثير من إبداعاتها.

يقول محمد الحمامصى:

أنثى يتوق لهولها جسدى ،
فينزل فى شواردها ويسعى بين نهديها
يعلق قلبه جبلا من العشق المعز بها ،
يفك جراحه كى تصعد الآلام تسبقه إلي أنفاسها،
متشابك وهج العصارة
والتزاوج حادة قطرات بهجته على جسدين،
أشهد بانفلات الوقت من زمن احتدامهما، (٣٢)

إن الشعرية، هنا، تقتنص اللحظة الجسدية فى تفاعلاتها الشبقية محاولة أن ترتفع بها إلى أفق من الرغبة «الناعمة المحتدمة». وتصادم هاتين الصفتين يتوافق مع تصادم الصياغة ذاتها «يتوق ـ لهولها»، ولا يخفف من هذا الصدام ولوج الشعرية إلى «جبل العشق»، بل إن الصدام يتنامى ليدخل دائرة الشبقية مباشرة فى «تزاوج الجسدين» و «قطرات البهجة»، فالدفقة فى صعودها ونزولها تحافظ على ربط الجسد بالشبقية المتفجرة من الذكورة والأنوثة على حد سواء.

إن شعرية الجسد قد تغاير من ثنائية الأعلى والأسفل، حيث تربط العلو بالمطلق المقدس، والنزول بالجسدية المفككة المفرطة الحسية. يقول أمجد ناصر فى «مقاطع من سورة الجسد»:

سيكون لهم النحل
المنبجس من رحيق الإبط
ستكون لهم استدارة النهد
وحفيف الأصابع ...
ولن يحلموا بأشياء أخرى
فى هذا الحضور
سيقرؤون آيا من الكتاب
ويميلون برؤوسهم إلى الخلف (٣٣).

إن الدفقة ـ هنا ـ تغوص فى اللحظة الجسدية بكل مفرداتها لتحاول نقلها إلى اللحظة الآتية من حيث التحقق، وإن احتفظت بها فى لحظة الحضور من حيث التأمل والإدراك. لكن يلاحظ أن الإدراك يعتمد على غياب من يعيشون بالجسد وينتظرونه فى مؤشراته الشبقية «الإبط» «النهد»، ويقدمون أداة التعامل معه «الأصابع» بوصفها الممهد المثير، ثم تنطفئ هذه الطاقة الجسدية السفلية عندما تسعى الشعرية إلى دائرة الأعلى «قراءة آى الكتاب». وهنا يميل ـ الذين سبق غيابهم ـ برؤوسهم إلى الخلف فى حركة محايدة لا تعنى رفضا أو قبولا، وإنما تعلن عن انتظار للحظة حضورية أخرى يتوحد فيها الأعلى بالأسفل ليسموا به عن ماديته.

(٧)

إن ما عرضناه من تحول الشعرية عن التجربة إلى المواقف والأحوال والمقامات، ثم دخولها إلى دائرة اللحظة، يمثل خصوبة فى هذه الشعرية، لأنها لا تعرف الركود أو التوقف، إن هذا التحول لا يعنى نفيا للتجربة، بل هى قد مارست فاعليتها فى مرحلة أو مراحل زمنية بعينها، ومازالت تمارسها مع بعض الإبداعات الحاضرة التى حافظت على قدر كبير من خصوصية الشعرية فى المرحلة الكلاسيكية والرومانتيكية والواقعية. لكن شعرية الحداثة بكل أطرها المفارقة استدعت تجاوز التجربة تبعا لاعتمادها «الرؤية» أحيانا، و«المشاهدة» أحيانا أخرى، وانحصارها فى «اللحظة» أحيانا ثالثة.

إن تجاوز الشعرية مفهوم التجربة قد فتح النص على عوالم داخلية وخارجية ما كان يعطيها عناية، أو لنقل إن اهتمامه بها كان عابرا أو محدودا، فلاشك أن شعراء الجيل الأول من الحداثة كانت لهم مغامراتهم العرفانية، وكانت لهم لحظاتهم التى يغوصون فيها باليومى المزدحم بالتفاصيل الحياتية، وقد أنتجوا ذلك فى لغة تداولية تقترب من لغة الشارع والمقهى، لكن ذلك لم يمثل حركة إبداعية متكاملة أو ممتدة، وإنما كان بمثابة تنويعات فرعية أو هامشية سرعان ما كانت تتوقف لالتقاط الشعرى فى الموضوع واللغة على السواء.

إن الجيل الأول إذا كان قد وظف البعد الصوفى، فإنه كان بوصفه أداة. أما فى المرحلة الأخيرة، فإن هذا البعد أصبح مستهدفا إنتاجيا فى ذاته، حيث توازت الشعرية مع العرفانية بكل عمقها الباطنى، وبكل شطحها المفارق لقانون الوجود، وهو ما حول الطبيعة الإدراكية للشعرية من رؤيا العالم إلى مشاهدته، وهى مشاهدة كانت تتجاوز السطوح، وتجرد الظواهر لتلحظ فيها نوعا من «الخواء»، ومن هنا كان يتبدى النص أحيانا كأنه مفرغ من المعنى، بينما هو فى الحقيقة مزدحم به، لكن سرعة الحركة توهم أحيانا بعدم الحركة، أو توقفها فى نقطة لا تفارقها.

لقد كانت الشعرية تتربص بالمعنى لتحوله إلى نوع من التحليق الإشراقى، أو تنزل به إلى الحياتى، وقد حققت فى ذلك بعض الإنجازات، وهى مازالت تتربص بالشكل لتمارس فيه مغامراتها، وهو ما انتهى بهذه المغامرات إلى «قصيدة النثر». صحيح أن هذا النوع الإبداعى كان حاضرا فى مسار الشعرية العربية على نحو من الأنحاء، ولكنه لم يستفض كما استفاض فى الشعرية الأخيرة، وبخاصة مع الثمانينيين والتسعينيين.

إن شعرية الحداثة ـ على هذا النحو ـ كانت متحركة زمانا ومكانا فى كل الاتجاهات المتقابلة، فلم يعد لها منطق يحاصر حركتها على نحو ما تحدده التجربة، بل إن الشعرية استحالت إلى سؤال دائم لايعرف طريقا إلى أية إجابة، وهو ما يجعل النص سابحا فى فضاء معتم؛ لأنه يؤثر الظلمة وينفر من الإضاءة، والعتمة تؤثر البواطن أكثر من السطوح، وتؤثر المجهول بكل احتمالاته الإنتاجية التى توافقه، وذلك كله لا يمكن تقبله إلا فى إطار المواقف والأحوال والمقامات التى عرضنا لها.

إن اتخاذ الشعرية هذه الدوائر مراكز إنتاج للنص يطرح علينا مداخل إضافية لقراءة هذا النص، فهناك النص المكتوب، والنص الذى يكتب نفسه، والنص القارئ، والنص المقروء، ونص الشارع والمقهى، وهو ما نرجو أن نفرغ له فى دراسة أخرى.

## الهوامش:

(١) فاروق شوشة: **وقت لاقتناص الوقت**، غريب للطباعة والنشر ـ القاهرة سنة ١٩٩٦، ص ٤٣، ٤٤.

(٢) قدامة بن جعفر : **نقد الشعر** ، تحقيق: كمال مصطفى ـ الخانجى بالقاهرة ط ٣ سنة ١٩٧٩، ص ١٢٦.

(٣) حسن فتح الباب: **سلة من المحار** ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ سنة ١٩٩٥: ، ص٥١ .

(٤) عبد الحليم الحفنى : **الموسوعة الصوفية**، دار الرشاد ـ سنة ١٩٩٢، ص١٣٠.

(٥) أحمد الشهاوى: **أحوال العاشق** ، الدار المصرية اللبنانية ـ سنة ١٩٩٦، ص ٦٧.

(٦) فاروق جويدة : **ويبقى الحب** ، دار غريب للطباعة ـ سنة ١٩٧٧، ص ٣٥.

(٧) محمد أحمد العزب : **الأعمال الشعرية الكاملة**، الطبعة الأولى ـ سنة ١٩٩٥، ص ٥٨١ .

(٨) انظر: أدونيس: **زمن الشعر** ـ دار العودة ـ بيروت ط ٢، سنة ١٩٧٨: ٢٧٨.

(٩) حازم القرطاجنى: **منهاج البلغاء** ـ تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة ـ دارالغرب الإسلامى، ط ٣، سنة ١٩٨٦، ص ١١.

(١٠) حسن عبد الله القرشى: **أطياف من رماد الغربة** ـ دار الشروق، سنة ١٩٩٠، ص٢٥ .

(١١) أحمد عبد المعطى حجازى: **أشجار الأسمنت** ـ مركز الأهرام للترجمة والنشر، سنة ١٩٨٩، ص ٦، ٧.

(١٢) النفرى: **المواقف والمخاطبات** ـ تحقيق: آرثر أربرى ـ تقديم: عبد القادر محمود ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٨٥، ص ١٢٦.

(١٣) انظر: **لسان العرب** لابن منظور ـ طبعة دار المعارف ـ مادة: وقف.

(١٤) عبد العزيز المقالح **هوامش يمانية** ـ عبد العزيز المقالح ـ دار العودة ـ بيروت، سنة ١٩٧٧، ص ٥٧٠ .

(١٥) محمود درويش: **أعراس** ـ دار العودة ـ بيروت ط ١٢، سنة ١٩٨٧: ٦٤٥.

(١٦) سيف الرحبى: **رجل من الربع الخالى** ـ دار الجديد، سنة ١٩٩٣: ٢٥.

(١٧) محمد إبراهيم أبو سنة: **رقصات ليلية** ـ مكتبة غريب، سنة ١٩٩٣، ص٢١، ٢٢ .

(١٨) محيى الدين اللاذقانى: **من كان حزينا فليتبعنى** ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٩٤، ص ٢٠ .

(١٩) محمد عفيفى مطر: **احتفاليات المومياء المتوحشة**، سيناء للنشر، سنة ١٩٩٤، ص ٤٤ .

(٢٠) حسن طلب : **أزل النار فى أبد النور** ـ النديم للصحافة والنشر، سنة ١٩٨٨، ص ٧٠، ٧١.

(٢١) ابن رشيق: **العمدة** ـ مطبعة أمين هندية بمصر، سنة ١٩٢٥، ص ١/ ١٣٨.

(٢٢) الجرجانى: انظر: **التعريفات** ـ ضبطه محمد بن عبد الحكيم ـ دار الكتاب المصرى اللبنانى، سنة ١٩٩١، ص ١٤١، ١٤٢، ٢٧٦.

(٢٣) محمد بنيس: **هبة الفراغ** ـ دار توبقال للنشر ـ الدار البيضاء، سنة ١٩٩٢، ص ١٨.

(٢٤) قاسم حداد: **يمشى مخفورا بالوعول** ـ رياض الريس للكتب ـ لندن: ٢٢.

(٢٥) محمد مهران السيد: **تعب الشموع** ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة، سنة ١٩٩٦، ص ٤٠.

(٢٦) انظر: لسان العرب ـ مادة لحظ.

(٢٧) أحمد سويلم: الزمان العصى ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٩٥، ص ١٢.

(٢٨) سعدى يوسف: جنة المنسيات ـ دار الجديد ـ بيروت. سنة ١٩٩٣، ص ٢٦.

(٢٩) انظر: بشلار: حدس اللحظة ـ تعريب رضا عزوز وعبد العزيز زمزم ـ آفاق عربية ـ بغداد سنة ١٩٨٦، ص ٢٠.

(٣٠) السابق، ص ٢٥.

(٣١) فريد أبو سعدة: الغزالة تقفز في النار ـ كتاب الغد، سنة ١٩٩٠، ص ٦٦، ٦٧.

(٣٢) محمد أحمد الحمامصى: الجسد والحلم ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٩٢، ص ٢٠.

(٣٣) أمجد ناصر: أثر العابر ـ دار شرقيات، سنة ١٩٩٥، ص ٦٨.



# تأنيث القصيدة
# قصيدة التفعيلة بوصفها علامة على الأنثوية الشعرية

عبدالله محمد الغذامى*

ـ ١ ـ

لا أظننا قد تبينا المعنى العميق لكون الفتح الشعرى الحديث قد تم على يد امرأة.

ففى عام ١٩٤٧ وقعت الكوليرا فى مصر، وهناك فى بغداد وقعت «كوليرا» أخرى.

إحداهما مرض قاتل وموت، والأخرى انتفاضة ومشروع إحياء.

هذه مسألة معروفة فى تاريخها وتاريخ ما أعقبها من نقاشات ومجادلات ملأت صفحات ديوان العرب الحديث.

والكل يعرف حكاية قصيدة «الكوليرا»[١] لنازك الملائكة وعلاقتها بوباء الكوليرا الذى أصاب مصر عام ١٩٤٧. ثم ما جرى من جدل طويل حول انطلاقة الشعر الحر وبدايته وريادته، مما هو من معروف القول والبحث[٢].

*كلية الآداب، جامعة الملك سعود ـ الرياض.

ولكن موضوعنا هنا هو فى طرح الأسئلة حول هذه الحادثة الثقافية وارتباطها ارتباطاً مركزياً بنازك الملائكة.

أقصد نازك المرأة الأنثى التى حطمت أهم رموز الفحولة وأبرز علامات الذكورة، وهو عمود الشعر.

هذا هو السؤال الذى لم نتنبه إليه ولم نقف عنده ولم نطرحه على أنفسنا[٣]. فكيف حدث هذا من أنثى، والأنثى فى المعتاد الثقافى مجرد كائن تابع وضعيف وعاجز...؟

ثم ماذا جرى بعد هذا الاغتصاب والانتهاك الجرىء ضد عمود الفحولة...؟

ـ ٢ ـ

الشعر شيطان ذكر ـ كما يقول أبو النجم العجلى ـ وهو جمل بازل ـ كما يقول الفرزدق ـ[٤]، والجمل البازل هو الفحل المكتمل، وبما إنه كذلك فهو طعام الفحول. والفحول طبقات وأعلى هذه الطبقات هى مقام الرجال

الأوائل أهل الكمال والتمام. وكل من جاء بعدهم فهو أقل منهم وتتقلص المنزلة جيلاً بعد جيل حتى ذلك اليوم الذى لا يبقى فيه للاحقين أية مزية أو فضل على سابقيهم؛ لأن الأول ما ترك للآخر شيئاً، منذ أن أكل الفحول الجمل البازل وراح الشعر كله والمعنى كله إلى بطن الشاعر الأول، فحل الفحول.

وليس للأنثى بوصفها كائناً ناقصاً أى نصيب من لحم الجمل أو من همسات شيطان الشعر، فالجمل ذكر منحاز إلى جنسه من الذكور، والشيطان لا يجالس إلا الفحول لأنه ذكر وليس أنثى. ولذا، صارت العبقرية الإبداعية تسمى «فحولة» وليس فى الإبداع «أنوثة»، وإذا ما ظهرت امرأة واحدة نادرة وقالت بعض شعر فلابد لها أن تستفحل ويشهد لها أحد الفحول مؤكداً فحوليتها وعدم أنوثيتها لكى تدخل على طرف صفحات ديوان العرب وتتوارى تحت عمود الفحولة، هذا ما جرى للخنساء[٥] وهو مثال واحد يتيم لم يتكرر فى ثقافة الشعر على مدى لا يقل عن خمسة عشر قرناً.

هذا هو المشهد الثقافى الذى يطغى على ذاكرة الثقافة قبل ظهور نازك الملائكة فى عام ١٩٤٧.

ومن هنا، فإن ظهور هذه المرأة فى هذا الوقت ليس بالشئ العادى وليس بالشئ الطبيعى ـ إذا فسرنا مفهوم الطبيعى بناء على المعطى الثقافى وليس المعطى الفطرى.

والوقائع تؤكد أن الحدث لم يكن عادياً، وهذا أمر نستطيع استكشافه من خلال ردود الفعل على مشروع نازك الملائكة. وقد جاءت الردود بوصفها بعض أدوات الفحولة فى الدفاع عن ثقافة الفحول وأخذت بالتسلسل التالى:

(أ) كان أول رد فعل مضاد وأبرزه هو إنكار الأولوية على نازك، وقد كتبت بحوث كثيرة ودراسات متعددة، كتبها رجال فحول ينكرون عليها الأولوية وينفون عنها الريادة ويؤكدون أن قصيدة «الكوليرا» لم تكن القصيدة الأولى فى اختراق نظام عمود الشعر وعروضه المذكر، وينسبون ذلك إلى رجال سابقين عليها أو معاصرين لها.

المهم عندهم هو منع هذه الأنثى من شرف الريادة؛ بمعنى أن الفحولة لا يكسرها إلا فحل، أما الأنثى فليس لها إلا أن تكون تابعة لا رائدة، وعاجزة لا قادرة، وتظل الأنثى أنثى وليس لها مكان فى فنون الفحول[٦].

(ب) كانت هذه واحدة من أدوات الفحولة فى مكافحة تلك الآفة المؤنثة، ولعل الثقافة بحسها المذكر لم تكن على ثقة تامة من نجاح خطتها الأولى فى إنكار أولوية هذه المرأة المدعوة بنازك الملائكة فأتبعت الثقافة متمثلة برجالها الفحول هجومها على هذه الأنثى بحيلة أخرى، وجرى القول بأن قصيدة «الكوليرا» ليست قصيدة حرة وأنها ـ فحسب ـ نوع من أنواع الموشحات.

وهذه حيلة خبيثة قال بها أحد المستشرقين[٧]، مانحاً خدماته للدفاع عن فحولة الضاد.

ولو نجحت هذه الحيلة فستكون الريادة حينئذ من نصيب أحد الفحول، وتحديداً بدر شاكر السياب، وسيجرى طرد المرأة عن هذا الشرف المذكر.

(جـ) وتأتى الحيلة الثالثة فى الدعوى التى تقول إن قصيدة نازك الملائكة «الكوليرا» ليست سوى تغيير عروضى، وهذا أمر لا يعبأ به، والأهم هو التغيير الفنى، وهذا فى زعمهم لم يحدث إلا بعد سنة من نشر «الكوليرا»؛ أى فى عام ١٩٤٨ فى قصائد مثل «فى السوق القديم» للسياب و«الخيط المشدود لشجرة السرو» و«الأفعوان» لنازك[٨].

وهذا مسعى يهدف إلى زحزحة الحدث وتحييد مفعوله، ونقله من فعل التكسير الحسى لعمود الشعر المتمثل بقصيدة «الكوليرا» إلى التغيير الفنى الذى يغفل مسألة التكسير ورمزيتها.

إنها محاولة لمداراة المعنى العميق لحادثة كسر عمود الفحولة على يد أنثى، وبالتالى فهو حفاظ على ماء وجه الفحولة وتستر على حادثة الانتهاك، وإلغاء هذه الواقعة من الذاكرة بواسطة تهوين أمرها وسلب المعنى الدال منها. وبذا، لن تكون المرأة سوى واحدة من آخرين أسهموا فى تغيير مضامين الشعر، وكلهم رجال يفعلون فعل الرجال، وهى تفعل فعلهم كشأن جدتها الخنساء مع فحول زمانها.

(د) ثم أخيراً يأتينا فحل آخر أحس أن الدفاعات الأولى كلها لم تكن كافية لحماية الفحولة والثقافة الذكورية، فلعب لعبة متمادية فى دهائها فراح يعطى نازك الملائكة الحق فى الشاعرية، ولكنه ينكر عليها تجرؤها على التنظير للحركة الشعرية. ويروح يسخر من أفكارها النقدية ومن رؤاها الفكرية ويقرعها تقريعاً لاذعاً على كل رأى رأته أو قول قالت به أو قاعدة أسندت إليها أو قانون اكتشفته، وكأنه يقول لها: «مالك ومال شغل الرجاجيل»[٩].

وأن تكون المرأة شاعرة فهذا أهون على الفحول من أن تكون منظرة وناقدة وصاحبة رأى وفكر ونظرية.

هذه دفاعات أربعة لا يعجزنا أن نلاحظ البنية العسكرية فيها، فهى تماثل الخطوط العسكرية من خط دفاع أول ثم ثان إلى رابع، وكل خط يكون أكثر تحصيناً وأقوى احتياطاً من سابقه. والفكر العسكرى بوصفه أبلغ أنواع الفحولة وأشدها ذكورية هو ما يدير دائرة الحوار الذى هو علمى فى ظاهره، ولكنه فى جوهره ليس سوى خطاب فحولى، استنهض ذاته وحكحك أدواته وأسنة أقلامه لمكافحة هذه الأنثى المتجرأة على سلطان الفحولة وعمودها الراسخ.

## ـ ٣ ـ

ماذا فعلت نازك الملائكة بعمود الفحولة؟

فى ظاهر الأمر لم تكن المسألة سوى تغيير عروضى تجريبى، هذا ما يبدو على سطح قصيدة «الكوليرا» المنشورة فى أواخر عام ١٩٤٧ .

ولقد تعامل الدارسون مع هذا المستوى السطحى التجريبى وانطلقت الدراسات تحوم حول هذا الأساس العروضى والفنى الخالص، وكأن المسألة مسألة تجديد أدبى شعرى لا أكثر. ولقد أسهمت نازك الملائكة نفسها بتغذية هذا المنطلق الفنى الصرف، ربما لأنها لم تكن تعى أبعاد فعلتها وخطورة ما أقدمت عليه، بسبب هيمنة النسق الثقافى، الذى هو نسق ذكورى، عليها، وتطبعها بشروط هذا النسق المذكر وخضوعها لذهنيته.

ولربما أنها كانت تعى أبعاد فعلتها فتظاهرت بعكس ذلك وأوحت للفحول بأنها ليست سوى شاعرة تسعى إلى تجديد ديوان العرب ومد يد مؤنثة تعاضد الفحول فى مسعاهم التطويرى. وهذه لعبة ـ لاشك ـ أن المرأة المثقفة لجأت إليها دائماً، لتحتمى بها، وهذا ما تكشف عنه إحدى رسائل مى زيادة إلى باحثة البادية حيث نقرأ قولها:

> أسيادنا الرجال.. أقول «أسيادنا» مراعاة بل تحفظاً من أن ينقل حديثنا إليهم فيظنون أن النساء يتآمرن عليهم.. فكلمة «أسيادنا» تخمد نار غضبهم.. إنى رأيتهم يطربون لتصريحنا بأنهم ظلمة مستبدون[١٠].

هذا قناع ثقافى وقائى تستعمله المرأة كى تعبر ذلك الطريق الطويل الشائك وسط إمبراطورية الفحولة. ويبدو أن نازك الملائكة قد تدرعت بهذا الوقاء كى تتمكن من حماية مشروعها من غضبة فحولية مدمرة.

لكن ما أقدمت عليه نازك لم يكن مجرد تغيير فنى، ولو كان ذلك لتساوى عملها مع أعمال كثيرة جاء بها تاريخ الأدب وسجلت أدوارها التغييرية فى حدود الشرط الفنى لا أكثر.

إن عمل نازك كان مشروعاً أنثوياً من أجل تأنيث القصيدة. وهذا لم يكن ليتم لو لم تعمد ـ أولا ـ إلى تهشيم العمود الشعرى، وهو عمود مذكر، عمود الفحولة.

ولقد أقدمت على ذلك ببصيرة تعى حدودها وتعرف حقوقها، فأخذت نصف بحور الشعر.،والنصف دائماً هو نصيب الأنثى. ولذا، فإن نازك لم تطمع فيما هو ليس حقاً لها.

أخذت ثمانية بحور هى الرجز والكامل والرمل والمتقارب والمتدارك والهزج، ومعها السريع والوافر، وتركت الثمانية الأخرى.

وفى هذا الأخذ والترك علامات واضحة على مشروع التأنيث، فالمأخوذ هو النصف، والنصف هو نصيب الأنثى.

كما أن البحور الثمانية المختارة تحمل سمات الأنوثة، من حيث كونها قابلة للتمدد والتقلص، كشأن الجسد المؤنث الذى هو جسد مرن يزداد وينقص حسب الشرط الحيوى فى تولد الحياة فيه وتمددها من داخله وانبثاقها منه، ثم يعود فيتقلص وتستمر فيه سمة قبوله للزيادة والنقص وقدرته على «النزف» دون أن يفقد حياته. وهذه صفة تتوفر فى البحور الثمانية المختارة؛ فهى بحور تقبل الزيادة والنقصان والتمدد والتقلص والتكرار عبر التصرف بالتفعيلة الواحدة زيادة ونقصاً. هى واحدة متكررة كحالة الجسد المؤنث إذ تنبثق منه أجساد وأجساد تتكرر.

كما أن هذه البحور الثمانية هى بحور شعبية متواضعة وقريبة؛ فهى من الناس وللناس، فيها البساطة والليونة والخفة.

أما البحور الأخرى، كالطويل والمديد والمنسرح وغيرها، فهى بحور الفحول. فيها سمات الفحولة وجهوريتها وصلابتها، وفيها من الجسد المذكر كونه لا يقبل التمدد والتقلص وكونه عموداً راسخاً لا ينزف ولا ينتفخ.

ولقد حاول الشعراء الرجال إدخال البحور المذكرة إلى القصيدة الحديثة فلم يفلحوا فى ذلك، فالقصيدة الحديثة تأبى التذكر وهى فى صدد التأنث.

وممن حاولوا ذلك السياب وأدونيس وقبلهما أبو حديد وطه حسين[11].

ولقد أكثرت نازك من الحديث عن هذه القسمة، وتكلمت بشغف واضح عن البحور الصافية، أى البحور المؤنثة، فى مقابل الأوزان غير الصافية؛ الأوزان المشوبة بالتسلط والرسمية والعمودية؛ تلك التى يقوم عليها عمود الفحولة والنظام الأبوى الصارم[12].

إن نازك الملائكة فى عملها هذا تتصدى لتكسير العمود والنسق الذهنى المذكر الذى يقوم عليه الشعر، وتفعل هذا مستعينة بالنصف المؤنث من بحور العروض. وبواسطة هذا النصف الضعيف تواجه النصف القوى وتتصدى له وتقاومه. وتنجح أخيراً فى ترسيخ البحور المؤنثة، نصف العروض، وتكسر العمود الكامل الذى فقد نصفه المذكر. وفتحت بذلك باباً عريضاً سيتسنى للقصيدة الحديثة أن تدخل عبره وتشرع فى التأنث بعد أن انعتقت من عمود الفحولة الصارم.

لهذا، واجهت نازك الملائكة كل أصناف المعارضات والاعتراضات من ممثلى الفحولة الثقافية؛ لأنها امرأة تصدت للعمود وتولت تكسيره عمداً وعن سابق إصرار. ولم تكتف بكتابة الشعر وتجريب أوزان العروض، بل أشفعت ذلك بالتنظير والتخطيط والتفكير والتدبير، ومارست الأمر والنهى والجهر بالرأى والجرأة فى المواجهة، وهذه كلها صفات لم تكن معروفة عن الأنثى فى ذاكرة ثقافة الرجاجيل.

**ـ ٤ ـ**

ظهرت القصيدة المؤنثة فى عام ٤٧ و٤٨ وظهرت معها حيرة ثقافية حرجة حول تسمية هذه الوليدة الشاذة. فهى مولود مؤنث ولاشك، غير أن الثقافة لما تزل تفكر حسب النسق الذكورى، ولذا جاءت المسميات كلها مذكرة.

وها هى نازك، حاضنة الوليدة، تبادر إلى منح طفلتها اسماً ذكورياً، فتسميها «الشعر الحر»[13]، دون أن تلاحظ انصياعها لشروط الثقافة المذكرة. وقد أظهرت نازك فى مقامات عديدة خضوعها لشروط النسق الثقافى المذكر، وقد أشرت إلى ذلك فى كتابى عن (المرأة واللغة) (ص ٢٠).

ولكن نازك أشارت فى أحد المواقع إلى صفة تنم عن التأنيث حينما وصفت القصيدة الجيدة بأنها شعر الشطر الواحد، كأنها تقول إنه شعر النصف وشعر البعض، وهو النصف والبعض المهمش فى الثقافة العمودية ذات النسق الجسدى المتكامل عضلياً وشكلياً بواسطة اعتمادها على شطرين صارمين فى تكوينهما الثابت الذى لا يقبل الزيادة أو التقلص، على عكس شعر الشطر الواحد ذى الصفة المؤنثة فى قابليته للزيادة والتقلص[14].

وجاءت خالدة سعيد غافلة عن أنثوية الحركة فأطلقت مسمى «حركة الشعر الجديد» على هذا النوع الشعرى[15].

هذا ما فعلته الإناث فما بالك بما يفعله فحول الثقافة حيث تجد عندهم أنواعاً من المسميات المذكرة، فالنويهى يتردد بين عدد من الأسماء كالمرسل والمنطلق، ويفضل

الأخيـر[١٦]. وغالى شكرى يسميها بـ «حركة الشعر الحديث»[١٧]، مختلفاً مع خالدة سعيد فى الصفة فحسب.

وهذه كلها محاولات لتحويل الوليدة الأنثى إلى كائن مذكر.

غير أن مشروع التأنيث قد بدأ فعلاً، وأخذت الأنوثة الشعرية تشق مسارها وتتغلغل بالتدريج البطيء فى ضمير الثقافة.

وجاء الشاعر صلاح عبد الصبور حاملاً هذا الحس فى مكنون شعوره، ولعله لم يع ذلك، ولكنه بكل تأكيد كان مدفوعاً بهذا الحس الدقيق الخفى الذى بسببه راح فى عام ١٩٦١ يعلن شكوكه وارتيابه من لعبة التسمية، فكتب يقول:

كثيراً ما يكون الاسم ظالماً لمسماه، أو ملقياً عليه ظلالاً من الشبهات وخاصة إذا كان هذا الاسم وصفاً، لأن الصفة عندئذ تستدعى نقيضها، كما يستدعى البياض ذكر السواد. وعندئذ تلتمع المقارنة ولا ينال الاسم رضا سامعيه إلا إذا اتضحت المناقضة أيما اتضاح وثبتت أشكالها وألوانها[١٨].

اكتشف صلاح عبد الصبور التناقض والظلم والحيف في تسمية القصيدة الجديدة. فالأنثى تحمل اسم ذكر وفى هذا تناقض وظلم.

وراح صلاح عبد الصبور يدعو إلى تعديل مصطلح «الشعر الحديث» ونادى بأعلى صوته قائلاً:

حبذا لو أسعفنا ناقد بكلمة أخرى.

وكم هو لافت للنظر أن استخدم عبد الصبور صيغة مؤنثة فطالب بـ «كلمة أخرى» بصيغة التأنيث ولم يطلب «مصطلحاً آخر» بصيغة التذكير. فالمقام مقام تأنيث ــ ولاشك.

ولا يفوتنا أن نشير إلى الحس المرهف والثاقب عند صلاح عبد الصبور إذ أحس بالحاجة إلى «كلمة أخرى»، وإن كان شعوره لما يزل ملتبساً بشروط الثقافة الذكورية، إذ إنه كان يدعو إلى تجنب كلمة «حديث» لكى لا تتصادم مع مصطلح «قديم» وتتناقض معه.

ولقد اضطربت بصيرة الشاعر هنا وتداخلت العوامل الثقافية عنده فتغلبت شروط الفحولة على احتياجات الأنوثة، فلم تبصر عيناه ما كان الحس يوحى به من ضرورة تأنيث القصيدة وضرورة البحث عن تسمية مؤنثة، لا مجرد تسمية لا تتناقض فيما بين قديم الشعر وحديثه.

ومهما يكن من اختلاط فى الرؤية هنا، فإن دعوة عبد الصبور قد فتحت باب التسمية فجاءت الكلمة المؤنثة.

ـ ٥ ـ

جاءت الكلمة المؤنثة..

ولكنها ولدت ولادة قيصرية إكراهية. كرهاً على كره.

حدث هذا بعد أشهر قليلة من ظهور نداء صلاح عبد الصبور ومطالبته بابتكار «كلمة أخرى» تصلح لتسمية القصيدة الجديدة.

جاء ناقد رجل. وهذا هو مطلب عبد الصبور الذى تمنى «ناقداً» ولم يقل «ناقدة».

جاء هذا الرجل من السودان طاوياً فى نفسه النوايا الطيبة، لكن طيبات النوايا تتوه وسط ضواغط النسق الثقافى المهيمن فيأتى الجواب مؤنثاً، لكنه متلبس بالتذكير تلبساً يصل إلى حد طاغ من القممية والتدجين.

وهذا عز الدين الأمين يخرج إلينا فى مطلع عام ١٩٦٢ مستجيباً لنداء عبد الصبور بعد شهور من صدور النداء، فيلتقط خيطاً واهياً من كلام الشاعر ويحوله إلى كرة صوفية متماسكة النسيج. هذا فعل الناقد الرجل مع اقتراح الشاعر المرهف.

لاحظ الناقد كلمة عبد الصبور حينما أشار إلى أن «التفعيلة هى المصطلح النغمى الذى يستطيع أن يلتقى عنده الشاعر والناقد»[١٩].

لاحظها فقرر الالتقاء بوصفه ناقداً مع قائل الكلمة الشاعر وأطلق عز الدين الأمين الاقتراح الاستلهامى فسماها «شعر التفعيلة»[٢٠].

هكذا جاء الاسم مطابقاً للمسمى، فارتفع التناقض وحصلت الوليدة على اسم مؤنث يتطابق مع أنوثتها، وذلك بعد خمس عشرة سنة من ميلادها.

ولقد ظلت تحمل اسماً مذكراً منذ أن ولدت عام ١٩٤٧، وظلت فى متاهة الحيرة وتلاعب التسميات حتى سخر الله لها رجلاً يسميها فى مطلع عام ١٩٦٢ ويهب لها اسمها المؤنث.

ولكنه حين سماها أصر على أن يعمدها، ويا لها من فرحة ما تمت.

إنه يسميها ويعترف بوجودها، لكنه يحتقرها ويكرهها كشأن الفحول الجاهليين الذين إذا بشر أحدهم بالأنثى ظل وجهه مسوداً وهو كظيم، كما ورد فى الكتاب العزيز.

إنه يسميها «شعر التفعيلة»، وهو بهذا يستجيب لدواعى تأنيث القصيدة، فالشعر المذكر فى أصله يؤول إلى أنوثة بواسطة الكلمة المؤنثة. ولكنه يروح فيقول إن هذا هو عمود القصيدة الحديثة[٢١]، كأنه بهذا يعيد هذه البنت ذات الخمسة عشر عاماً إلى بيت الطاعة، بيت عمود الشعر.

لقد كافحت القصيدة هذه من أجل تكسير قيود العمود، ولكن هذا الناقد يصر على تعميدها مرة أخرى، حيث تصدى لربطها بالعمود وحاول إحكام هذا الرباط وتوثيقها من داخله.

وبعد أن أحكم الوثاق عليها، وقيدها بالعمود، راح يسخر منها ويقلل من قيمتها. أجل أليست أنثى ناقصة قاصرة..!

إنه يراها طفولة شعرية وعودة إلى الأصل البدائى للشعر ـ ما قبل التطور والنضج[٢٢].

ومن ثم، فإنه من الضرورى وضعها تحت حراسة العمود وملاحظة الناقد الرجل.

إنه يدرك السمة الأنثوية لهذا الشعر الحديث واستخدم كلمة «الأم» و«القصيدة الأم»[٢٣]، مثلما سماها بمسمى مؤنث، وتماثل مع عبد الصبور فى الإحساس بأنوثة هذا الشعر. غير أن اكتشاف الأب الفحل أن المولود أنثى لا يزيده إلا تجهماً وتكبراً واستضعافاً لهذه الكائنة وتحقيراً لها.

هذا ناتج عن الاختلاط الشديد فى ضمير الثقافة فيما بين عناصر الفحولة وعناصر التأنيث، والغلبة طبعاً للتذكير بما إنه النسق المهيمن. ولذا ضاع الصفاء وضاعت التفعيلات الصافية، وصارت فى زعم الناقد الرجل طفولة إبداعية وبدائية ساذجة، بدلاً من أن تكون اختراقاً إبداعياً إعجازياً وانتصاراً مجازياً للقيم المستضعفة والهامشية.

ولذا، فإن الفحولة تجند نفسها أخيراً عبر محاولة يائسة وأخيرة، حينما تصدى أحد النقاد الرجال وواجه الوليدة المؤنثة بآخر رصاصة فى جعبة الثقافة المذكرة، حدث هذا بعد سبع سنوات من ظهور التسمية المؤنثة، وجاء الاقتراح يدعو إلى تسمية مذكرة وعمودية هى «شعر العمود المطور»[٢٤]. إنه حفيد من أحفاد الأب الوالد الخليل بن أحمد، فهو لذا شعر مذكر وهو عمود متجذر، وليست قصيدة حرة كما أنها ليست بنت نازك الملائكة؛ وبالتالى فهى ليست أنثى. إنه ولد ابن فحل وسليل الرجال، وهو مطور وليس جديداً.

على أن وصف الناقد لعموده هذا بأنه «مطور» يحيل إلى مسعى الثقافة نحو إنكار فكرة الاختراق الأنثوى لعمود الفحولة ويسلب عن العملية فكرة التغيير والتكسير وتحطيم الأساس الذكورى «العمودى» للإبداع.

وبما إنه «عمود مطور» فهو ليس سوى سليل للأب القديم.

تلك كانت آخر المحاولات، ولكنها محاولة لم تفلح فى تغيير مسار التاريخ ولم تجد لها نصيراً؛ فالتأنيث قد بلغ مداه وتمكنت الأنوثة من قصيدة التفعيلة.

ـ ٦ ـ

لقد حاولت الثقافة المذكرة التصدى ومواجهة الانتفاضة المؤنثة، وبذلت جهوداً جبارة عل أيدى الفحول من رجال النقد وحراس الثقافة، غير أن التاريخ كتب حبكة أخرى مختلفة وقال «كلمة أخرى» غير كلمة الناقد والناقدين الفحول.

لقد تأنثت القصيدة حقاً وفعلاً.

ولننظر فى دواوين الشعر منذ عام ١٩٤٧ حتى يومنا هذا، حيث نرى قصيدة التفعيلة، بوصفها علامة على الأنثوية الشعرية، تطغى على وجه ديوان العرب الجديد.

ومن الواضح أن القصيدة التفعيلية قد ولدت أنثى فى حضن ماما نازك. ونصوص «الكوليرا» و«الخيط المشدود إلى شجرة السرو» و«ثلاث مرات لأمى»[٢٥] كانت الانطلاقة الأولى فى مشروع التأنيث الذى صار بها وبعدها علامة إبداعية فى شعر نازك الملائكة.

وإن كان الأمر جلياً ومحسوماً منذ البدء عند نازك، فإنه لم يحدث لدى بدر شاكر السياب إلا بعد تدرج بطئ، غير هين.

فلقد جاءت قصيدته الأولى «هل كان حباً» لتأخذ بنظام التفعيلة، غير أنها حافظت على عمود الشعر الذكورى فى لغته وصياغاته وفى ذهنيته ونسقه القولى. ولم تظهر بوادر التأنيث عند السياب إلا بعد ذلك بعام كامل، فجاءت قصيدته «فى السوق القديم» مزيجاً من الذكورية والأنوثة، واحتاج الأمر إلى بضع سنوات لكى تجئ «أنشودة المطر» و«المومس العمياء»[٢٦]، حيث يأخذ التأنيث موقعه الجوهرى فى ضمير النص ونسقه. وهذا ما يحتاج منا إلى وقفة خاصة تستجلى أمره وتتابع تطوراته وانتشاره، فى مبحث آخر يأتى، إن شاء الله.

## الهوامش:

١ـ نازك الملائكة، **شظايا ورماد**، ١٣٦ ، دار العودة، بيروت ١٩٧١.

٢ـ كثيرون كتبوا فى ذلك ولى دور مع هؤلاء، انظر: عبد الله الغذامى، **الصوت القديم الجديد، دراسات عن الجذور العربية لموسيقى الشعر الحر**، ص ٢٤ ـ ٤٩، دار الأرض، الرياض، ١٤١٢هـ.

٣ـ أستثنى من ذلك إشارة إحسان عباس فى كتابه **اتجاهات الشعر العربى المعاصر**، ص ١٨، عالم المعرفة. الكويت، ١٩٧٨ وهو هناك يفسر أسباب ثورة الشعر الحر على يد نازك الملائكة بشيئين الأول هو فى ولع المرأة بالبدعة (الموضة..؟) والثانى فى إتقان نازك الملائكة للعروض مما جعلها تجرب إمكانات هذا العروض، وهو يقيس ذلك على ابتكار الأندلسيين للموشحات بسبب ولعهم وحبهم للعروض حسب تعليل إحسان عباس، ص ١٩. وهذا عنده ضرب من «هواية ممتعة» دافعها الإحساس بالثقة أمام ألاعيب الأوزان والأعاريض، وكأنى به قد نظر إلى المسألة على أنها «لعبة» تلعبها نازك الملائكة. ولهذا، لم يلتفت إلى البعد الثقافى الرمزى للحادثة وهو ما تسعى هذه الورقة إلى تأسيسه.

٤ـ أبو زيد القرشى، **جمهرة أشعار العرب**، ص٢٤ المطبعة الأميرية الكبرى ببولاق ١٣٠٨ هـ، (تصوير دار المسيرة، بيروت، ١٩٧٨).

٥ـ ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ص ١٩٧، طبعة بريل، لايدن ١٩٠٤، (تصوير دار صادر، بيروت، دت).

٦ـ كثيرون فعلوا ذلك منهم يوسف عز الدين، انظر كتابه، **فى الأدب العربى الحديث**، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣ وهناك آخرون كثر قالوا بذلك. ولقد وقفت على ذلك كله فى، **الصوت القديم الجديد**، ص ٢٤ ـ ٤٩.

٧ـ هو صامويل موريه فى كتابه، **Modern Arabic Poetry**, p. 204 Leiden: Brill, 1977. ولقد تمت ترجمة الكتاب إلى العربية قام بها سعد مصلوح وشفيع السيد، دار الفكر العربى، القاهرة ١٩٨٦. على أن موريه مسبوق إلى هذه الفكرة، وممن سبقوه مصطفى جمال الدين فى كتابه **الإيقاع فى الشعر العربى** ص ١٥٥ وما بعدها. مطبعة النعمان. النجف الأشرف ١٩.

٨ ـ عبد الله الغذامى، **الصوت القديم الجديد**، ص ٤٣.

٩ـ هو محمد النويهى، انظر كتابه **قضية الشعر الجديد**، ص ٢٤٩، مكتبة الخانجى، القاهرة، ١٩٧١.

١٠ـ مى زيادة، **الأعمال الكاملة** ١ / ١٥٥، جمع وتحقيق سلمى الحفار الكزبرى، مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٨٢.

١١- مصطفى جمال الدين، **الإيقاع فى الشعر العربى**، ص ١٨٦ ـ ٢٠٠.

١٢- عن البحور الصافية وغيرها، انظر: نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص ٥٣ ـ ٧٩، مكتبة النهضة، بغداد ١٩٦٢.

١٣- السابق.

١٤- نفسه، ص ٥٩.

١٥- خالدة سعيد، **البحث عن الجذور**، ص ٧٢، دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٦٠.

١٦- النويهى، **قضية الشعر الجديد**، ص ٤٥٤.

١٧- غالى شكرى، **شعرنا الحديث إلى أين**، ص ٧ دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨.

١٨- صلاح عبد الصبور، مجلة **المجلة**، ديسمبر ١٩٦١، (نقلاً عن عز الدين الأمين ١٠٦).

١٩- السابق.

٢٠- عز الدين الأمين، **نظرية الفن المتجدد**، ص ١٠٨، دار المعارف بمصر، ١٩٧١، ط ٢.

٢١- السابق، ص ١٠٨.

٢٢- نفسه، ص ٨٧.

٢٣- نفسه، ص ١١٩ ـ ١٢٠.

٢٤- عبد الواحد لؤلؤة، مجلة شعر، العدد ٤٣، صيف ١٩٦٩، ص ٦٦.

٢٥- عن الكوليرا والخيط المشدود، انظر: **شظايا ورماد**، ص ١٣٦ ـ ١٨٥، وعن ثلاث مرات انظر: **قرارة الموجة**، ص ١١٥ ـ ١٢٨، دار الكاتب العربى، القاهرة، ١٩٥٧.

٢٦- انظر: **ديوان السياب**، جـ ١، ص ١، ١٠١، ٤٧٤، ٥٠٩، دار العودة، بيروت، ١٩٧١.

# تقنية القناع:
# دلالات الحضور والغياب

**خلدون الشمعة***

ينتمي النموذج المبكر نسبياً لاستخدام تقنية القناع فى الشعر العربى الحديث إلى مرحلة تحول فى الحساسية الفنية كان الشاعر عمر أبو ريشة قد دشّنها فى قصيدته «كأس» التى نشرت فى عام ١٩٤٠، واستعاد فيها عبر علاقة تناص وتماه، أسطورة ديك الجن الحمصى الشاعر الذى قتل جاريته الحسناء حباً بها وغيرة عليها قبل أن يجبل كأسه من جثتها المحروقة.

ولاشك فى أن معرفة أبى ريشة المباشرة بمصادر الشعر الإنجليزى، بخاصة أعمال براوننج وتنيسون، هى التى نبهته إلى المونولوج الدرامى الذى تربطه بتقنية القناع علاقة اقتران.

غير أن القناع لم يتحول إلى ظاهرة فنية، يمكن رصدها وسبرها واستكناه دواخلها ودلالاتها وأشكال تجلياتها، إلا مع تبلور حركة الشعر الحديث على أيدى الشعراء الرواد من أمثال السياب والبياتى وأدونيس وخليل حاوى وصلاح عبد الصبور. وسواء كان هؤلاء الرواد، على ما فى مواقفهم الفكرية والجمالية من ائتلاف واختلاف، واعين أو غير واعين نقدياً بتقنية القناع وأصولها فى الشعر الإنجليزى، فإن ظاهرة الأقنعة فى الشعر العربى الحديث تومئ إلى جملة من المؤشرات التى سنحاول أن نثير بواسطتها بعض الأسئلة الجوهرية التى تتصل بأسباب وعوامل ظهور تلك التقنية الشعرية بامتداداتها الحضارية، وآليات المثاقفة والتناص التى اقترنت بها، قبل أن تنحسر انحساراً شبه كلى لدى الأجيال التى أعقبت جيل الشعراء الرواد.

ما دلالات هذا الحضور والغياب؟

**- ١ -**

بدأ الالتفات إلى تقنية القناع مع ظهور الحركة التموزية فى الشعر العربى الحديث لدى خليل حاوى وأدونيس والسياب ويوسف الخال وجبرا إبراهيم جبرا.

---

* ناقد سورى مقيم فى لندن.

وقد تجلى هذا الالتفات فى محاولة الحركة نحو إعادة اكتشاف الذات من خلال البحث عن مصادر حضارية بديلة. كانت ترجمة جبرا إبراهيم جبرا لفصل من كتاب (الغصن الذهبى) للأنثروبولوجى السير جيمس فريزر بمثابة تأكيد اهتمام الشعراء التموزيين بدور الأسطورة فى الأدب.

ولأن القناع، على حد تعبير فريزر، يكشف بقدر ما يخفى، فإن تلك المصادر الحضارية البديلة التى ركزت على تراث منطقة الهلال الخصيب وبلاد الرافدين قبل الإسلام، أعادت ربط الشعر العربى بينابيع مستكشفة ألقت أضواء جديدة على التكوين النفسى والأسطورى لذات الشاعر ومخزونها الرمزى.

ـ ٢ ـ

لعل من أبرز دلالات الحضور والغياب أن العودة إلى ما قبل التراث الإسلامى، وهى نقلة إجرائية أكثر منها إيديولوجية، كانت بمثابة انعطافة حضارية نهضوية توازى من حيث أهميتها بالنسبة إلى الثقافة العربية إلحاح الأدب الأوروبى على أن الحضارة الأوروبية تصدر عن أصول كلاسيكية ومسيحية؛ فهى إغريقية و رومانية من جهة ومسيحية وعبرانية من جهة أخرى.

وكما أعيد اكتشاف العناصر الكلاسيكية فى عصر النهضة الأوروبى، كانت الحركة التموزية بدورها مثابة محاولة لاسترداد تراث المنطقة القديم، عززتها على نحوٍ مباشر أو موارب، بعض أفكار أنطون سعادة فى كتابه (الصراع فى الأدب السورى) الصادر فى الأربعينيات.

وقد اكتشف الشعراء التموزيون أن بعض رموز التراث الإغريقى إما متداخل مع تراث منطقة الهلال الخصيب أو مستمد منه. فقدموس الكنعانى بحث عن شقيقته أوروبا لتعليمها الأبجدية، وبذلك بدأت ـ حسب الرواية الكلاسيكية الإغريقية ـ مرحلة القراءة والكتابة فى اليونان، كما أن الآلهة عشتار كما هو معروف، تقابلها أفروديت الإغريقية، وتموز يقابله أدونيس. ولهذا فاسترداد الشعراء التموزيين هذه الأقنعة الأسطورية، حتى عندما لم تجد تطبيقاتها أو استلهاماتها المُرْضية فى الشعر أحياناً، كان طفرة استهدفت إعادة صوغ عصر نهضة عربى آخر يمتد بجذوره إلى حضارات ما قبل الإسلام.

ـ ٣ ـ

الدلالة الثالثة التى يمكن استنباطها من حضور القناع هى أن هذا النوع من القصائد اعتمد فكرة إليوت الخاصة بالمعادل الموضوعى، وهى الفكرة التى شرحها فى مقالته «هاملت ومشكلاته» عندما كتب أن:

> الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة فى الشكل الفنى تكمن فى إيجاد معادل موضوعى... أو بعبارة أخرى إيجاد مجموعة من الأشياء، أو قُل موقفاً، سلسلة حوادث تكون معادلة لتلك العاطفة بالتحديد.

وقد كان أثر فكرة المعادل الموضوعى على الشعر العربى ملحوظاً ولهذا، لجأ الشاعر العربى بتأثير من ذلك إلى موضعة عواطفه؛ أى جعلها موضوعية. وكان سبيله إلى ذلك إيجاد تميز بين أنا الشاعر و الأنا الفنية. وهكذا فقد وجد نفسه يتحدث من وراء قناع شخصية فنية قادته إلى المونولوج الدرامى.

غير أن هذه التجربة لم تكن تسفر دائماً عن قصيدة قناع مكتملة تتسم بخصائص يتفق عليها النقاد. ولعل هذا يعود إلى اللبس الذى وقع فيه النقد العربى عندما أخفق فى التمييز بين «الإلماعة» Allusion والقناع Persona. والحال أن هذا التمييز لو حدث، لكان قميناً بحل مشكلة حقيقية واجهها النقاد العرب فى اختباراتهم القليلة فى سبر تشكيلات القناع.

ذلك لأن «الإلماعة» التى هى عبارة عن إشارة عابرة فى القصيدة إلى شخصية أو حادثة أو أسطورة أو عمل أدبى بهدف استدراج مشاركة القارئ واستدعائها، باعتبارها تجربة تتكئ على المعرفة المشتركة بين الشاعر والمتلقى، ليست مشروع قناع بالضرورة أو ليست قناعاً ناقصاً، وإنما هى تقنية

إشارية أسرف إليوت فى استخدامها، وكانت تستهدف إغناء النص بشبكة من علاقات التناص، ومنحه أبعاداً تسبغ على الأنماط الأصلية العليا والرموز والشخصيات التراثية التى تستدعيها الإلماعة، دلالات جديدة تكتسبها من خلال تموضعها فى النص الجديد الذى يجعلها فى سيرورة وصيرورة مستمرتين.

ولعل إصرار جبرا إبراهيم جبرا على وصف محاولة الشاعر أدونيس التوحيد بين المسيح والفارس الجوّاب وسيزيف وزرادشت والحلاج فى شخصية مهيار الدمشقى، بالعقم يعود أساساً إلى أنه نظر إلى الإلماعات التى يحفل بها الديوان وكان كلاً منها يمثل قناعاً قائماً بذاته ولذاته، يتعذر دَمْجه فى مُتَّحَد continuum عضوى يؤالف بين مجموعة مغايرة من الأقنعة التى تنتمى إلى أزمنة وأمكنة مختلفة.

وبالمقابل، فإن النظر إلى ديوان أغانى مهيار باعتباره يشكل قصيدة قناع واحدة قائمة بذاتها وتخضع لصيرورة عضوية دائبة التشكل والتحول، كما فعل عبد الرحمن بسيسو، مستلهماً بعض استبصارات الناقد جابر عصفور فى القناع، يبدو لى محاولة ذات طبيعة سجالية فضلاً عن أنها شديدة المجازفة.

فقصيدة القناع، كما أسلفت، ارتبطت أصلاً بالمونولوج الدرامى، والنزوع إلى اعتبار ذلك الديوان قصيدة واحدة بدلاً من توصيفها كقصائد تنتمى إلى مناخات متعددة محاولة للتجاوز أو قل الاجتهاد. بل لعل هذا التوحيد المتعمد لتعددية تعبيرية قائمة على وجود علاقات سلالية بين قصائد (أغانى مهيار الدمشقى)، هو بمثابة عملية إضفاء projection لمؤشرات توحى بانتفاء هذا التعدد،، وبالتالى إرباك المدلول النقدى الناجز لقصيدة القناع التى ترتبط بالمونولوج الدرامى بعلاقة اقتران.

كما أن هذا التوجه ربما كان يعكس تجاهلاً عملياً لنظرية الأجناس الأدبية الحديثة من حيث التفاصيل الإجرائية، من جهة، واعترافاً بهذه النظرية من حيث اعتماد تسمية قصيدة القناع وتبنيها بعد تفريغها من محمولها المعرفى النقدى، من جهة أخرى.

## ـ ٤ ـ

كانت تجربة قصيدة القناع حصيلة لعلاقتى المثاقفة والتناص بين الشعر العربى الحديث والمصادر الأنجلوـ ساكسونية ممثلة فى الشعر الإنجليزى بنماذجه القناعية المبكرة التى قرنت بين القناع والمونولوج الدرامى، كما تجلى فى بعض قصائد براوننج.

ومن الجوهرى الإلحاح على علاقة الاقتران هذه، نظراً لأن التمييز الاصطلاحى القائم فى الأدب الإنجليزى بين القصيدة الغنائية الدرامية والمونولوج الدرامى ليس سجالياً، بل واضح لا لبس فيه. ولهذا، اعتبرت بعض قصائد جون دون، كقصيدة (The Canonization) مثلاً، غير محققة لشروط المونولوج الدرامى، وذلك لأن القناع الناطق الذى تتحدث أنا الشاعر من خلاله لا يقدم فى القصيدة عبر بؤرة تبرز الخصائص الشخصية المميزة له.

وقد تطور هذا التمييز الاصطلاحى فى وقت لاحق، كما هو معروف، فى شعر ييتس وإليوت وباوند، ومارست بعض قصائد هؤلاء الحداثيين بنماذجها القناعية المحكمة تأثيرها، بقدر أو بآخر، على مثيلاتها لدى رواد الشعر العربى الحديث. إلا أن النقد العربى عموماً لم يول دراسة تقنية القناع ما تستحقه من اهتمام. فهو كثيراً ما يهمل التعرض لعلاقة القناع بالدراما، مكتفياً بالمعنى اللغوى لكلمة قناع العربية، ومعرضاً عن سبر المعنى الاصطلاحى النقدى لكلمة Persona التى تربطها بالمسرح أكثر من وشيجة، وتعود بأصولها إلى المسرح الكلاسيكى حيث تشير إلى الشخصية الدرامية تحديداً.

وكان من نتائج ذلك أن مصطلح القناع كثيراً ما يوظف فى النقد العربى الحديث باعتباره كلمة ذات محدودات لغوية عامة، وليس اصطلاحاً نقدياً ينطوى على محمول معرفى خاص وواضح المعالم. والتمييز بين هذا الاستعمال وذلك ضرورى. فهو يذكرنا بمسرحية القناع عبر صيغة إجرائية تستمد مرجعيتها من نظرية الأجناس الأدبية بمؤشراتها الوصفية أو قل الواصفة، التى تساعد الناقد على أن يسبر أغوار النص بدلاً من أن تقصر مرجعيتها على الاجتهادات الشخصية وحدها.

- ٥ -

الدلالة الخامسة من دلالات الحضور والغياب تتصل مباشرة بارتباط قصيدة القناع بفكرة البطل التراجيدى. وبهذا الاعتبار فإنها تمثل وعياً مأساوياً بالذات. وإذا كانت: «تجربة الذات تمثل هزيمة الأنا دائماً» على حد تعبير يونغ، فإن هذه الهزيمة كانت تمارس فى قصيدة القناع بوصفها تراجيديا خاصة تتمرأى فيها الهزائم العربية العامة باستمرار.

ولهذا السبب، فإن الانتقال السريع من مرحلة استعادة التراث الأسطورى التى شهدتها بدايات قصيدة القناع، ممثلة فى أعمال الحركات التموزية، إلى مرحلة اكتشاف التراث الصوفى الإسلامى واستنباعه واستلهامه بعد تجريده من مرموزيته اللاهوتية، تعكس فى أعمال البياتى وأدونيس وعبد الصبور قدرة الصوفية الفنية على الاستجابة للانهيارات الروحية فى تاريخ العرب المعاصرين.

- ٦ -

الدلالة السادسة تشير إلى حدوث تنويعات عربية على جنس أدبى يرتبط بقرابة سلالية بقصيدة القناع، وأعنى به جنس «السخرية من البطولة» mock - heroic genre.

وتعتبر (الأرض اليباب) لإليوت نموذجاً محافظاً من نماذج هذا الجنس الأدبى. إلا أن تجلياتها الخاصة فى الشعر العربى فى مرحلة ما بعد الحداثة ربما كانت تتمثل فى قناع المتنبى الذى يرتديه كمال أبو ديب فى ديوانه (عذابات المتنبى فى صحبة كمال أبو ديب والعكس بالعكس) دون أن يحاول تشكيل قصيدة قناع بالمعنى الدرامى للمصطلح.

لقد أصبح الديوان فى هذا النموذج نصاً مفتوحاً على الهامش بامتياز، أو قل قصيدة تتعامل مع النص بوصفه ذريعة The text as a pretext.

ففى هذه السيرة الذاتية المزدوجة التى تتلبس فيها الأنا قناعها فيما هى تدع القناع يتلبسها، يصير النص text الذى يتقنع بالبطولة ذريعة pretext لتدمير مفهوم البطولة نفسه.

وهكذا يصير نص أبى ديب التفكيكى بدوره قابلاً لعملية قراءة تفكيكية هى من قبيل القراءة المزدوجة. ففى حين يمكن للناقد أن يكتشف الآليات التى اشتغل عليها الشاعر عبر استراتيجيات التناص التى كثيراً ما تبدو مرصعة بالإلماعات التى تومئ إلى تجربة المتنبى مع البطولى والفاجع، فإن بوسع الناقد نفسه أن يسبر كذلك نقاط الخلل التى يصير البطولى فيها ذريعة للسخرية من مفهوم البطولة نفسه.

- ٧ -

الدلالة السابعة تتعلق تحديداً بغياب تقنية قصيدة القناع من الشعر العربى الحديث بدءاً من عقد الثمانينيات.

ما أسباب هذا الغياب؟.. وهل يمكن استكناهه فى الافتراض القائل بأن الشاعر العربى اكتشف فجأة إفلاس مفهوم البطولة الذى يرتبط مباشرة بتقنية القناع، سواء كان هذا الارتباط متعلقاً بالبطل hero بمعناه المثالى المجرد أم البطل protagonist بمعناه الذى يشير تحديداً إلى بطولة العمل الفنى نفسه؟

- ٨ -

الدلالة الثامنة تفترض أن الغياب النسبى لنظرية خاصة بالأجناس الأدبية ربما استتبع بغياب تقنية القناع من الشعر العربى الحديث.

وربما كان ذلك يعود إلى أن التحديدات الخاصة بمكونات الشعر العربى الحديث تحوم باستمرار حول ثنائية قطبية متنابذة الشعر والنثر طرفاها، وذلك دون أن يولى الناقد اهتماماً يذكر بـ «الأجناس الفرعية» أو قل الأنواع المنطوية تحتها sub - genre، التى تندرج بدورها تحت لافتة الشعر نفسه. وإلا فأين على سبيل المثال المونولوج الدرامى والنجوى soliloquy والقصيدة الرعوية والغنائية، وغير ذلك من ضروب الأداء الشعرى المتداخل مع أجناس أدبية أخرى؟

لعل الأصح من هذا كله السؤال عن الأسباب التى حالت دون النقد العربى الحديث ودون صوغ نظريته الخاصة بالأجناس الأدبية صياغة استكشافية وصفية، أو ربما تصنيف وتحديد الصورة السلالية للأجناس والأنواع، بدلاً من الاكتفاء بتبشير حداثى مجرد يستمد عنفوانه من نزعة ظافرية

تزهو بنصوص تمتلك مرجعيات ذاتانية أى تحيل نفسها على نفسها.

## - ٩ -

الدلالة التاسعة تقوم على افتراض مفاده أن هبوط الموجة الصاعدة التى حملتها المؤثرات الأنجلو- ساكسونية وانحسارها من الشعر العربى الحديث فى مرحلة أعقبت صعود الشعراء الرواد، قد تزامن مع تغلب المثاقفة الفرنسية فى الشعر والنقد.

ونظراً لأن نظرية القناع، من حيث تعريفها المؤسسى foundationalist أى نشأةً وتطوراً واكتمالاً، غائبة أو شبه غائبة عن الأدب الفرنسى، فإن من المفيد التذكير بأن مفهوم القناع لدى الشاعر مالارميه، يشكل أحد الاستثناءات المهمة من هذا الحكم، فإن قناع مالارميه الذى استمد من المسرح البدائى أو اليابانى كما توضح باولا جلبرت لويس فى كتابها: (جماليات ستيفن مالارميه فى علاقته بجمهوره) يختلف اختلافاً بيناً عن قناع ييتس أو إليوت أو باوند؛ فهو قناع يتعلق بالوشيجة التى تربط الشاعر بالجمهور، وهى وشيجة تحكمها غائية مغايرة تقوم على تقديم قصيدة مقنّعة؛ أى تضع قناعاً ضبابياً كما هو الشأن فى قصيدة «لازور» (L'Azur)، التى أشار فيها مالارميه إلى ضباب يذكرنا بضباب مدينة لندن الذى يعتبره وسيلته لحماية نفسه من الانكشاف أمام الجمهور أو حتى إقامة علاقة اغتراب معه.

إن مفهوم هذا النوع من القناع - كما أسلفنا - مغاير لمفهوم القناع بتقنياته المحددة اصطلاحياً فى سياق الشعر الإنجليزى. هذا على الرغم من أن مالارميه كان واسع الاطلاع على الأدب الإنجليزى. وقد عمل مدرساً للأدب الإنجليزى، كما هو معروف.

وهكذا تكتفى رؤيته من القناع بدلالته اللغوية قريبة التناول (عبر المحك اللغوى وحده لا المحك الأجناسى)؛ أى باعتبار القناع حاجزاً يفصل بين الشاعر والجمهور.

## - ١٠ -

الدلالة العاشرة هى أن تأكيد قصيدة القناع ظاهرة أنجلو- ساكسونية من حيث النشأة والتطور، لا يعنى أننا مقيدون بالضرورة بتوصيفها الفنى الذى يلح على أهمية علاقة القناع بالمونولوج الدرامى.

إلا أن تطوير مفهوم عربى للقناع، متحرر من هذه المحددات القاعدية التى تستجيب لها نماذج عربية كثيرة، لابد أن يعود بنا القهقرى إلى المرحلة المعجمية؛ أى إلى ما قبل ظهور المصطلح النقدى بما ينطوى عليه من محمول معرفى.

وإذا نحن فعلنا ذلك، نكون قد أصبحنا أمام نموذجين متغايرين وجهاً لوجه:

الأول: هو النموذج المصطلحى الذى يستمد مشروعيته من نظرية وصفية متطورة للأجناس الأدبية وتستجيب له عينات كثيرة العدد نسبياً من قصائد رواد الشعر العربى الحديث، والثانى هو النموذج اللغوى الذى يدور فى فضاء دلالى معجمى، يمكن للناقد أن يملأه بتعريفات تمتح من معين الاجتهاد الشخصى وحده.

وتكون حصيلة ذلك كله أن مصطلح قصيدة القناع يصير كلمة دالة على نموذجين نقيضين، كلمة لا تعنى ولا تحدد ولا تعيِّن.

وإذا أخذنا نموذج قصيدة «عين الشمس» لعبد الوهاب البياتى (من «قصائد حب على بوابات العالم السبع» الصادر فى السبعينيات) عينة على قصيدة القناع التى تنطوى على محمولات معرفية وجمالية تستجيب للمعنى الاصطلاحى لها، باعتباره وثيق الصلة بالمونولوج الدرامى، فلا نكون قد أغلقنا بذلك باب الاجتهاد أو حلنا دون اكتشاف مفاتيح مغايرة تستجيب لقصيدة قناع أخرى، باسم أصولية نقدية منغلقة لا تنسجم مع رغبتنا فى التحرر والانطلاق، وإنما نحن نصر بذلك على دور النقد فى بلورة لغة قاعدية Foundationalist لا لغة أصولية منغلقة. إن هذه اللغة الدقيقة هى التى تحول دون تحميل مصطلح القناع ما لا يحتمله من دلالات ويراد لها أن تنشئ علاقة تماهٍ وتناص بين قصيدة «عين الشمس» لعبد الوهاب البياتى و«أغانى مهيار الدمشقى» لأدونيس. فهل يصبح لدلالة واحدة معناها عندما تعيِّن نموذجين مغايرين؟ لإيضاح المقصود بدور النقد فى المحافظة على استراتيجياته القاعدية وما يتصل بها من

محمولات معرفية وجمالية طورها النقد العربى بطريقته الخاصة، أقدم فى ما يلى هذا الملحق التطبيقى الذى ظهر فى كتابى (الشمس والعنقاء) عام ١٩٧٤؛ أى فى وقت متزامن تقريباً مع نشر قصيدة البياتى. ويتضمن الملحق قراءة تقوم بعملية ربط محكم بين القناع والمونولوج الدرامى. ولهـذا، فإنها ربما ألقت ضوءاً على ما أعنيه بالنقد القاعدى.

## ملحق تطبيقى

## نموذج لقصيدة *القناع* وقراءة لها

### تحولات *البياتى*: منهج فى قراءة قصيدة

(١)

أحمل قاسيون
غزالة تعدو وراء القمر الأخضر فى الديجور
ووردة أرشق فيها فرس المحبوب
وحملا يثغو وأبجدية
أنظمه قصيدة ، فترتمى دمشق فى ذراعه قلادة من نور .
أحمل قاسيون
تفاحة أقضمها
وصورة أضمها
تحت قميص الصوف
أكلم العصفور
وبردى المسحور
فكل اسم شـارد ووارد أذكره: عنهـا أكنى
واسمها أعنى
وكل دار فى الضحى أندبها: فدارها أعنى
توحد الواحد فى الكل
والظل فى الظل
وولد العالم من بعدى ومن قبلى

(٢)

كلمنى السيد والعاشق والمملوك
والبرق والسحابة
والقطب والمريد
وصاحب الجلالة
أهدى إلى بعد أن كاشفنى غزالة
لكنى أطلقتها تعدو وراء النور فى مدائن الأعماق
فاصطادها الأغراب وهى فى مراعى الوطن المفقود
فسلخوها قبل أن تذبح أو تموت
وصنعوا من جلدها ربابة ووترًا لعود
وها أنا أشده: فتورق الأشجار فى الليل ويبكى عندليب الريح
وعاشقات بردى المسحور
والسيد المصلوب فوق السور

(٣)

تقودنى أعمى إلى منفاى: عين الشمس

(٤)

تملكتنى مثلما امتلكتها تحت سماء الشرق
وهبتها ووهبتنى وردة ونحن لى مملكة الرب نصلى فى انتظار البرق
لكنها عادت إلى دمشق
مع العصافير ونور الفجر
تاركة مملوكها فى النفى
عبدًا طروبًا آبقًا مهيأ للبيع
وميتًا وحى
يرسم فى دفاتر الماء وفوق الرمل
جبينها الطفل وعينيها وومض البرق عبر الليل
وعالمًا يموت أو يولد قبل صيحة الموت أو الميلاد

(٥)

أيتها الأرض التى تعفنت فيها لحوم الخيل والنساء
وجثث الأفكار
أيتها السنابل العجفاء
هذا أوان الموت والحصاد .

(٦)

قريبة دمشق
بعيدة دمشق
من يوقف النزيف فى ذاكرة المحكوم بالإعدام قبل الشنق
ويرتدى عباءة الولى والشهيد؟
ويصطلى مثلى بنار الشوق؟
أيتها المدينة الصبية
أيتها النبية

أكتب الفراق والموت علينا؟.. كتب الترحال
فى هذه الأرض التى لا ماء لا عشب بها ، لا نار
غير لحوم الخيل والنساء
وجثث الأفكار

(٧)

لا تقترب ممنوع
فهذه الأرض إذا أحببت فيها حكم القانون
عليك بالجنون

(٨)

عدت إلى دمشق بعد الموت
أحمل قاسيون
أعيده إليها
مقبلاً يديها
فهذه الأرض التى تحدها السماء والصحراء
والبحر والسماء
طاردنى أمواتها وأغلقوا على باب القبر
وحاصروا دمشق
وأوغروا على صدر صاحب الجلالة
من بعد أن كاشفنى وذبحوا الغزالة
لكننى أفلت من حصارهم وعدت
أحمل قاسيون
تفاحة أقضمها
وصورة أضمها
تحت قميص الصوف
من يوقف النزيف؟
وكل ما نحبه يرحل أو يموت
يا سفن الصمت ويا دفاتر الماء وقبض الريح
موعدنا: ولادة أخرى وعصر قادم جديد
يسقط عن وجهى وعن وجهك فيه الظل والقناع
وتسقط الأسوار

**عبد الوهاب البياتى**

«عين الشمس أو تحولات محيى الدين بن عربى فى ترجمان الأشواق».

## مدخل:

لنفترض، بادئ ذى بدء، أن القصيدة مونولوج درامى. إن هذا الافتراض ـ كما سنرى ـ يمكن أن يضع أمامنا الخصائص التالية التى يتميز بها هذا النوع من الشعر، بوصفها مفاتيح نحاول بها استجلاء مطاوى القصيدة.

(أ) المونولوج قصيدة غنائية.
(ب) تعتمد على شخصية واحدة.
(جـ) تستظهر ما تبطنه القصيدة أو تستكشف النفس وهى تعمل.
(د) تتوجه الشخصية إلى الجمهور انطلاقاً من موقف درامى أو لحظة درامية.

وبهذا المخطط التبسيطى لا نزعم أكثر من أن حركة القصيدة تتم من خلال شخصية واحدة، وأنها تنطوى على عنصر مسرحى بغير المعنى المحدد لهذه الكلمة، فليس ثمة موقف يفترض علاقة بين أطراف متعددة، وإنما يوجد صوت يتردد بين زمنين: الحاضر والماضى.

إن لغة الدراما هى لغة الفعل المضارع، الفعل الذى يجرى الآن ولما ينقض بعد. وأما لغة القصة فهى لغة الفعل الماضى. وهذا التحديد يستجلى توتر القصيدة على المستويين القصصى والدرامى. فى المستوى القصصى يبرز عنصر التاريخ وفى المستوى الدرامى يتضح الفعل وهو يتحقق الآن.

ومن هنا، فإن القصيدة لا تقدم (تحولات) محيى الدين بن عربى فحسب، وإنما (تحولات) عبد الوهاب البياتى أيضاً. وهذا الحكم يضعنا وجهاً لوجه أمام مسألة العلاقة بين القصيدة والمادة التاريخية التى استمدت منها. إن هذه العلاقة تطرح واحداً من أعقد الإشكالات التى يواجهها النقد المعاصر.

ترى كيف نقرأ القصيدة؟
كيف نقترب من القصيدة؟

١ ـ هل نتناول القصيدة على أساس أنها استعادة ذكية لتجربة صوفية، وبالتالى فإن من الضرورة بمكان الانطلاق فى

محاولة استكناه دواخلها من معجم المتصوفة أو معجم محيى الدين بن عربى بالذات؟

٢ ـ أم أن القصيدة ينبغى أن تدرس فى ضوء تجربة الشعر المعاصر فى إعادة خلق الواقع وإعادة تمثله وفق:

(أ) القيم الأخلاقية والجمالية الجديدة.

(ب) الحساسية الشعرية المعاصرة.

إن الافتراض بأن القصيدة (مونولوج درامى) قد يمهد الطريق بعض الشىء. فنحن إزاء شخصية تتحدث بصوت منفرد. وبالتالى فثمة ممثل فى مسرحية تمثل على مسرح فى زمن محدد. وصوت الممثل يبدأ من لحظة درامية. ولكى نعثر على اللحظة الدرامية هذه، فإن علينا أن نتذكر أن القصيدة فى جوهرها تأويل معاصر لتجربة المتصوف الكبير محيى الدين بن عربى فى ديوانه (ترجمان الأشواق) الذى كتبه فى التغزل بفتاة رومية. وقد أثار هذا الشعر خصوم الشيخ إلى حد اضطر معه إلى الامتثال لطلب كل من بدر الحبشى أمير دمشق (توفى عام ٦٩٨هـ)، والشيخ إسماعيل بن سودكين أبو الطاهر الشورى الحنفى (توفى عام ٦٤٦ هـ) بأن يشرح الديوان مؤكداً أنه إنما سلك طريق التغزل والتشبيب من أجل الحديث عن مقاصد ربانية وأسرار روحانية.

إن اللحظة الدرامية التى تستهل بها القصيدة هى اللحظة التى يبعث فيها محيى الدين بن عربى. ولهذا فالقصيدة ليست استعادة تاريخية وإنما هى خلق أسطورى بدلالات معاصرة، وبلغة مستمدة من لغة (ترجمان الأشواق). إن الشاعر هنا لا يقوم بتصور شخصية تاريخية يمنحها الحياة، وإنما يمارس عملاً من أعمال التلبس Iden-tification، فهو يتصرف كما يمكن أن يتصرف الشخص المتلبس، ويمنحه الموقف الدرامى فى القصيدة جميع إمكانات التخييل فى العمل الفنى. وبالتالى، فإن التلبس يتيح له حرية الحركة وفق معطيات حياة ابن عربى وأفكاره.

إلا أن هذه الحركة تسير وفق مسار واتجاه يحدده الشاعر؛ فهو يستخدم عملية التلبس على المسرح بوصفها أداة من أدوات التعبير عن تجربة معاصرة ونحن إذ نذكر التجربة المعاصرة فمن المؤكد أننا لا نستطيع بأى حال أن نصنفها تصنيفاً حسب الموضوع. فليس ثمة من فكرة رمزية مسيطرة على القصيدة، وإنما هناك رؤية شاملة يتيحها المنهج الصوفى. فمن المعروف أن الشعور الصوفى ـ على حد تعبير وليم جيمس:

> ليس فيه محتويات فكرية من نفسه، ولكنه يستطيع أن يتزاوج مع المادة التى تقدمها كل المذاهب الفلسفية والديانات المختلفة أيضاً، إذا وجدت هذه مكاناً فى إطارها، للعاطفة الغريبة فى الشعور الصوفى.

هناك إذن منهج صوفى لا يستغله الشاعر عبد الوهاب البياتى للتعبير عن تجربة الاتحاد مع الله أو المطلق، وإنما هو يعبر بهذا المنهج عن بدائل معاصرة لهذه التجربة. وهذا ليس غريباً على التقليد الصوفى فى التعامل مع نصوص تستجلى فيها دلالات وإشارات ليست ظاهرة فيها. وقد بلغ هذا التقليد لدى محيى الدين بن عربى فى كتابه (محاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار) حد استجلاء دلالات وإشارات صوفية فى نصوص عادية كتبت لأغراض هى أبعد ما تكون عن التصوف. إن البياتى يقوم هنا بعملية معاكسة لما فعله محيى الدين بن عربى. إنه لا يعبر عن السماوى بالأرضى، وإنما يعبر عن الأرضى بالسماوى.

وبهذه اللغة الرؤيوية التى يتمثلها ويوجهها فى قنوات الوعى نحو دلالات جديدة، يتلو البياتى مونولوجه الدرامى متلبساً شخصية ابن عربى وقد بعث من الموت.

**الوجه والقناع:**

القناع هو أداة التلبس. ولابس القناع ممثل يتلبس الشخصية التى يلعب دورها على المسرح. ومنذ القديم كانت الآلهة والشياطين والحيوانات تشخص بالاعتماد على الأقنعة. بيد أن الساحر المقنع الذى يقوم بدور إله الموت، كان ينظر إليه على أنه إله الموت نفسه. وهكذا فإن التمثيل لم يكن تمثيلاً، وإنما كان الممثل هو الممثَّل نفسه. وكان التطابق كاملاً بين الوجه والقناع.

ولكن الممثل فى قصيدة البياتى مزدوج الشخصية. إنه ممثل، وتلك هى مشكلته الوجودية. فهـو يعيش حياة على مستوى الوجه، وأخرى على مستوى الظل أو القناع.

يا سفن الصمت ويا دفاتر الماء وقبض الريح
موعدنا ولادة أخرى وعصر قادم جديد
يسقط عن وجهى وعن وجهك فيه الظل والقناع...

إن هذا المقطع الأخير فى القصيدة، قد يصلح مفتاحاً لولوج العنصر الدرامى؛ ذلك أنه يقترح طريقة لقراءة متئدة للمونولوج، تدخل فيها هذه المعطيات المستجدة.

لقد افترضنا منذ البداية أن القصيدة مونولوج درامى. ولكن هذا الافتراض كان يعنى أن ضمير المتكلم فى مطلع القصيدة:

أحمل قاسيون...

يثير ثلاثة احتمالات:

(أ) يعود الضمير على الشخصية التاريخية التى بنيت عليها القصيدة وهى شخصية محيى الدين بن عربى.

(ب) يعود على شخصية الشاعر وقد تلبس الشخصية التاريخية.

(جـ) يمثل (الأنا) الشعـرية التى تقـابل (الأنا) القصصية فى الروايات.

فالشاعر كالروائى ليست لديه أناه الشخصية، إنه مضطر إلى استخدام ضمير المتكلم لكى يتحدث إلى القارئ بلغة تدخل فى روعه أو توهمه بأن العمل الفنى أشبه بالتجربة التسجيلية أو التجربة التى يتحقق فيها عنصر الإمكان. (وهذا هو الفارق بين الخلق/ الإبداع والاختلاق/الابتداع).

وفى ضوء المقطع الأخير من القصيدة يتجلى إصرار الشاعر على نفى الاحتمالات الثلاثة بأشكالها الحاسمة هذه. ذلك أن البياتى يعود بضمير المتكلم على الممثل الذى يقوم بالدور الأول فى القصيدة، وهو ممثل يرتدى قناعاً: أى يعيش على مستويين من الوعى، ويتمنى أن يسقط القناع وأن تتبدد الازدواجية ويتحد الداخل بالخارج، والباطن بالخارج والمضمر بالمعلن، وأن يعود للعالم تماسكه، فتحل الوحدة محل التعدد.

توحد الواحد فى الكل والظل فى الظل

إذن، فالقصيدة تتكشف عن مسرح يقف فى وسطه ممثل يتحدث بصوت محيى الدين بن عربى، بعد أن بعث من الموت. وتلك هى اللحظة الدرامية التى يستهل بها المونولوج. ولأنها تقدم بالزمن الحاضر: «أحمل قاسيون»، فإنها تفترض وجود جمهور يستمع فى اللحظة نفسها. أما عندما يتبدل زمن القصيدة فإن هذا يكون دلالة على الانتقال من العنصر الدرامى إلى العنصر القصصى: أى إلى خارج المونولوج. والخط الفاصل بين العنصرين واضح تماماً، كما سنرى الآن.

العنصر الدرامى والعنصر القصصى:

إن المونولوج الدرامى يقدم الحدث Action بالفعل المضارع. وأما المادة القصصية، فهى مروية بواسطة الفعل الماضى، وبصوت راوية من خارج الحدث. وهكذا فإن المقاطع (٢ ـ ٤ ـ ٨) التى سردت بالفعل الماضى، تبدو أشبه بإضاءات تاريخية تسهم فى إيضاح معالم الرؤيا الشاملة كما يرسمها المونولوج. ذلك أن المونولوج الدرامى تعبير عن حالة شعورية وليس حديثاً منطقياً متسلسل الحلقات. وبعبارة أخرى، فإنه فكر يتشكل بالصور فى اللحظة الراهنة وليس تعبيراً عن الفكر بواسطة الشعر.

فالأنا الدرامية للممثل الذى يرتدى قناع (محيى الدين بن عربى) تبدأ حوارها الوحيد الطرف فى اللحظة التى يبعث فيها من الموت. وهذا الحوار ينطلق من فكرة وجود حقيقة مستترة يمكن أن تسبر فى لحظات نادرة من الحدس والبصيرة. وبالطبع. فإن الاعتماد على التاريخ يتيح للممثل أن يتحرك وفق فرضية المنهج الصوفى.

فهو يقدم سلسلة من التجليات المتمثلة فى صور مختلفة كل منها بمثابة تجل خاص للفتاة التى تمثل الحق «عين الشمس».

إن الممثل يحمل «قاسيون»، الجبل الذى دفن على سفحه ابن عربى الشخصية التى يتلبسها. وهو بإعلانه عن ذلك إنما يبدأ المونولوج بالإعراب عن مسؤوليته تجاه الحقيقة وقد تجلت فى أصعب صورها. فالحقيقة جبل من المتعذر زحزحته، إلا أنها ماثلة هناك يحمل الشاعر مسؤوليتها فى جميع صورها وتحولاتها.

وإذا كان الفعل المضارع وسيلة للتعبير عن اللحظة الراهنة، فإنه يظل مفتوحاً على المستقبل، وبالتالى فإن الشاعر يتحدث عن فعلٍ فى طور الصيرورة، فعل ينسحب على الحاضر والمستقبل. فهو مسؤول باستمرار مهما تغيرت مسارح الحقيقة وتبدلت صورها وتنافرت تجلياتها أو تناقضت.

إننا هنا إزاء حركة توازى حركة تحول المادة إلى طاقة فى الفيزياء؛ فالحقيقة تتجلى فى أكثر من سيماء ومسرحها العالم بظواهره وعناصره، وهى تتلبس بالاقترانات المتحولة دلالات ومعانى متجذرة تتجلى فى:

(أ) الجماد (قاسيون).
(ب) النور (غزالة)[١].
(جـ) النبات (وردة).
(د) الحيوان (حمل).
(هـ) اللغة (يثغو).
(و) الفكر(أبجدية).
(ز) الشعر (قصيدة).

إن هذه المنظومة من التحولات لا تلبث أن تتوج أخيراً بالشعر؛ ذلك أن فى القصيدة الشعرية تكمن الحقيقة الروحية والمادية فى نهاية المطاف. إنها المادة والشكل، الجوهر والمظهر، الصدفة والقانون، السبب والنتيجة. وهى تحقق وحدة المتناقضات، والتوازن بين الأضداد، والاقتران بين العام والخاص، والفكرة والصورة. فالحقيقة الشعرية هى الوحدة النهائية، «الطبيعة الثانية» أو «العالم الذهبى» على حد تعبير الناقد سدنى معاصر شكسبير. ففى الطبيعة الثانية، أو العالم الذهبى، يتم التغلب على شرور العالم وليس استئصالها. ذلك أن «الاستئصال» معناه استئصال الصراع اللازم. أما «التغلب» فهو «يومئ» إلى الحركة ويرسم البعد الدينامى فى عملية الخلق الفنى. والشاعر عبد الوهاب البياتى يتقرى حقيقة شعرية ذات طابع ثورى، ولذلك فهى ليست حقيقة إستاتيكية وإنما هى ديناميكية دائبة التحول. وهو لا يلبث أن يعاود رصد حركة الحقيقة فى صورتها الجمادية الأولى، ويحرفها فى مسار جديد، فإذا هى تتقاطر وتستحيل بفعل الكيمياء الشعرية إلى صورتها البسيطة، وإذا بها طوراً فى متناول اليد مادة ملموسة (تفاحة تقضم) وطوراً آخر فكرة سرية، غامضة، مقلقة، يتعذب بها الشاعر:

أضمها تحت قميص الصوف

غير أن الشاعر لا يستمر فى كتمان السر. إن البوح والتصريح هما مهمته من حيث هو شاعر ثورى. وهو باحث أبداً عن جمهور يتواصل معه. وفى الموقف الدرامى الذى تتشكل القصيدة على أرضيته، يبحث الشاعر عمن يبوح له بالحقيقة التى حملها جبلاً، وشمساً، ووردة، وحملاً، وأبجدية، وقصيدة، فلا يجدن غير «العصفور وبردى المسحور». إن الشاعر متوحد يضم صورة الحقيقة المعذبة إليه تحت قميص صوفى خشن. إلا أنه لا يلبث أن يعاود الاكتشاف بأن الحقيقة ماثلة فى كل تجلياتها؛ إذ إن المحبوب واحد مهما تعددت صوره وأسماؤه. ولذلك فهو يتحدث بلسان محيى الدين بن عربى:

فكل اسم شارد ووارد أذكره: عنها أكنى
واسمها أعنى وكل دار فى الضحى أندبها
فدارها أعنى.

إن الشاعر الذى يتلبس شخصية «ابن عربى» ينطق هنا بكلماته نفسها مع تحوير بسيط اقتضته الضرورة الشعرية. يقول ابن عربى فى (ذخائر الأعلاق: شرح ترجمان الأشواق):

فكل اسم أذكره فى هذا الجزء أكنى وكل دار
أندبها فدارها أعنى [٢]

إن البياتى لا يورد هذه العبارة على سبيل التضمين فحسب، وإنما هو يوحد بين الوجه والقناع، بين الممثل

والممثّل. وبالتالى فهو بحاجة إلى صوت ابن عربى الحقيقى ليحسم لعبة الازدواج التى أشرنا إليها فى مطلع الدراسة. إن المطابقة بين الأنا الدرامية والأنا التاريخية، تتم على نحو يمكن تقريبه فى الحضور التسجيلى «الوثائقى» لصوت ابن عربى التاريخى. وتتمة المقطع الأول من القصيدة تؤكد أن هذه المطابقة مبررة كلياً وفق السياق الدرامى؛ ذلك أن الجزء يتوحد أخيراً بالكل، والوجه بالقناع، الجوهر بالمظهر، المضمر بالمعلن.

**مأساة «الوقتية»:**

على أن صوت ابن عربى لا يلبث أن يختفى عن المسرح، ومع انتقال إيقاع القصيدة إلى الفعل الماضى، يعاود الممثل الظهور. إنه يتحدث من خارج الحدث، كأنه يقدم إضاءة لما حدث. ولهذا، فإن البياتى يعتمد على قاموس ابن عربى فى شرح برهة من تجربته الصوفية، عندما يخاطب الذات العلوية فى عدد من تجلياتها وصورها وتحولاتها.

إلا أن رموز ابن عربى تقترن فى هذه القصيدة بدلالات جديدة. فالسيد والعاشق والمملوك (المقطع الثانى) ليسوا غير صور لمختلف حالات الحقيقة أو المعرفة التى يحاورها الشاعر مستكشفاً.

ولعل إحدى حالات الشاعر، ولتكن حالته (مملوكاً)، أن تتضح من خلال المثال التالى الذى يورده محيى الدين بن عربى فى معرض الإشارة إلى كون الامتلاك حالة تعقب المعرفة:

كنت أطوف ذات ليلة بالبيت، فطاب وقتى وهزنى حال كنت أعرفه فخرجت من البلاط من أجل الناس وطفت على الرمل، فحضرتنى أبيات فأنشدتها أسمع بها نفسى ومن يلينى ـ لو كان هناك أحد ـ:

ليت شعرى هل دروا
أى قلب ملكوا
وفؤادى لو درى
أى شعب سلكوا
أتراهم سلموا
أم تراهم هلكوا
حار الباب الهوى
فى الهوى وارتبكوا

فلم أشعر إلا بضربة بين كتفى بكف ألين من الخز. فالتفت فإذا بجارية من بنات الروم، لم أر أحسن وجهاً ولا أعذب منطقاً، ولا أرق حاشية، ولا ألطف معنى، ولا أدق إشارة ولا أظرف محاورة منها، قد فاقت أهل زمانها ظرفاً وأدباً وجمالاً ومعرفة فقالت يا سيدى كيف قلت؟ فقلت:

ليت شعرى هل دروا
أى قلب ملكوا

فقالت: عجباً منك وأنت عارف زمانك تقول مثل هذا؟

أليس كل مملوك معروف؟

وهل يصح الملك إلا بعد المعرفة وتمنى الشعور بعدمها والطريق لسان صدق فكيف يجوز لمثلك أن يقول مثل هذا..؟[٣]

إن المملوك هو السيد والعاشق وهو العارف أيضاً. ومن هنا فالشاعر دائب الحوار مع الحقيقة يداورها ويتلمسها فى استحالاتها المتعددة.

فالمعرفة أو الحقيقة تتجلى برقاً[٤] ينقضى فى آن، لتستحيل فى صورة أخرى سحابة[٥] مانعة لا يمكن تجاوز حدودها.

وهى تظهر لدى القطب[٦] كما تتبدى فى حضور المريد. ولكن الحقيقة أو المعرفة فى صورتها المثلى لا تنكشف لبصيرة الشاعر إلا عندما يتحد بالذات العلوية على طريقة الصوفيين.

وفى تلك اللحظة الخاطفة يمتلك الشاعر المعرفة أو الحقيقة ولكن لبرهات. إنه لا يكاد يمتلكها ويضع اليد عليها حتى يفقدها. فالحالات الصوفية تتميز بما يسمى بـ «الوقتية» على حد تعبير وليم جيمس فى كتابه (أنواع من

التجربة الدينية). ولهذا، فإن المقطع الثانى من القصيدة تعبير درامى رائع عن مأساة «الوقتية» فى تجربة الاتصال بالمعرفة أو الحقيقة. إلا أن «الوقتية» هنا تتخذ سمتا مختلفاً عما هو الأمر عليه لدى الصوفيين.

فالشاعر هنا لا يفقد المعرفة أو الحقيقة لأنها سرعان ما تلاشت بعد أن كتمها فى مطاوى النفس ودواخلها، وإنما هو يفقدها لأنه سرعان ما يطلقها ليفيد منها الآخرون.

وهذا ينسجم تماماً مع صورة الشاعر فى مطلع المونولوج باعتباره ذلك النموذج الثورى المؤمن بأن الحقيقة ينبغى أن تكون ملكاً للمجموع، وألا تكون حكراً لأحد.

غير أن مأساة «الوقتية» فى تجربة المعرفة، هنا، لا تبدأ منذ اللحظة التى يتخلى فيها الشاعر عن المعرفة أو الحقيقة، وإنما تبدأ لحظة يصطادها الأغراب فى مراعى الوطن المفقود.

إن البياتى يرسم صورة باهرة لهذه المأساة:

- فالمعرفة أو الحقيقة يمثل لها بشمس أو «غزالة» ما إن يطلقها الشاعر حتى يقتنصها الأغراب فتسلخ ويصنع من جلدها ربابة ووتر يشده الشاعر «فتورق الأشجار فى الليل ويبكى عندليب الريح».

إن المأساة تستحيل ها هنا أسطورة قومية وإنسانية يصل بها عبد الوهاب البياتى إلى مستوى من التعبير يضعه فى مصاف أعظم شعراء العصر.

**عصر الثورة:**

فى المقطع الثالث يستأنف الشاعر رحلته إلى الزمن الحاضر: لقد فقد المعرفة والحقيقة، والقدرة على الإبصار. إلا أنه ربما كان ما زال محتفظاً ببصيرته التى تقوده إلى «عين الشمس».

وهو يوحى إلينا فى المرحلة الرابعة من القصيدة أنه يستعيد تفاصيل قصة قديمة تلقى ضوءاً على الصيغة التقريرية التى اختزل بها حصيلة تجربته فى المقطع السابق.

فالمقطع يروى جزءاً من قصته مع «عين الشمس» لقب الفتاة التى أحبها. غير أن الفتاة رمز للحقيقة قدر ما هى حقيقة فى ذاتها. والشاعر الأعمى غير قادر على اللحاق بها بعد أن خلفته فى المنفى. إنه يرسم صورتها على الماء وفوق الرمل خلال زمن غير محدد. وزمن القصيدة نفسه يتوقف عند لحظة تختلط فيها الأزمنة ويستوى الموت والميلاد والماضى والحاضر. وبالتالى، فإن الممثل يكف عن التمثيل. إن قناع الممثل هو الآن جزء من وجهه. إنه لا يخاطب جمهوراً، وإنما هو يقرر أن عصر الثورة قد أزف. فالأشياء لابد أن تسمى بأسمائها، ولابد أن يتحد فى ذات الشاعر، الممثل والشخص الحقيقى فى آن.

فى لحظة النرجسية الصوفية هذه أو لعلها لحظة تحقق الذات، يقف الشاعر أمام الموت وجهاً لوجه. ذلك أن لحظة صحوه هى لحظة موته التى تتميز بنزيف فى الذاكرة وهى تتحرك جائشة، منطلقة، متحررة من قيود الزمان والمكان.

لقد ترددت تجربة الشعر الصوفى لدى العرب بين ثلاثة أساليب:

(أ) الصريح.

(ب) المحتمل.

(جـ) الرمزى.

وكان شعر الحلاج تغلب عليه الصراحة إلى حد أنه أدى إلى الفتك به، وكانت تجربة محيى الدين بن عربى من النوع «المحتمل» ؛ أى الذى يحتمل التأويل. وفى معظم النماذج الشعرية التى كانت تحتمل التأويل أو تقترب من الرمز، لم يكن الرمز مقصوداً لذاته وإنما كانت الضغوط الاجتماعية هى سبب الابتعاد عن التصريح. ومن هنا، فإن «الأنا» الدرامية التى تمثل دور محيى الدين بن عربى فى هذا المونولوج، تجابه بتجربة الموت فى اللحظة التى تقرر فيها نزع القناع والتصريح بالحقيقة السافرة.

ولكن القصيدة تعود فى المقطع الثامن إلى لحظة البدء، أو اللحظة الدرامية التى بدأت منها: يبعث ابن عربى من الموت، حاملاً مسؤولية المعرفة والحقيقة، ويروى قصة الموتى الذين طاردوه وأغلقوا عليه باب القبر ليمنعوا صوت الحقيقة الصامت من أن يصبح صائتاً. بيد أن الحقيقة تظل بعد بعثه من الموت حبيسة الصدور تحت قميص الصوف. فالتجربة التى مرت بها شخصية الممثل المقنع فى حلبة

المسرح تتكرر وتضعه مجدداً أمام ضرورة الثورة الموعودة، حيث يتلاشى الحد بين الفعل والتظاهر بالقيام به:

موعدنا: ولادة أخرى وعصر قادم جديد يسقط
عن وجهى وعن وجهك فيه الظل والقناع
وتسقط الأسوار.

غير أن برهة الحقيقة هذه لابد أن يسبقها الاستعداد للتطهر والشهادة:

من يوقف النزيف.. ويرتدى عبـاءة الولى
والشهيد؟.

## تجليات أم تحولات؟

تقف «أنا» الشاعر صنو «أنا» الشخصية التاريخية التى يتلبسها. ذلك أن من طبيعة الأشياء أن يوسع الشاعر من حجم حضوره إلى الحد الذى يضعه فى الموقع الذى تفترضه اللحظة الدرامية فى المونولوج. غير أن الإشكال الذى يظل ماثلا فى هذا النوع من الشعر يتصل بمسألة التعبير عن الشخصية والموقف التاريخى. فإذا كانت هذه القصيدة استعادة تاريخية لتجربة محيى الدين بن عربى، فإن هذا يحتم التقيد بلغته وبمصطلحه الصوفى. أما إذا كانت القصيدة تأويلا معاصراً لتجربته، فإن ذلك يعنى أن عنصر الخلق يسوغ مجاوزة المصطلح إلى مصطلح آخر. وذلكم شأن القصيدة: فابن عربى يقول بالتجلى ولا يقول بالتحول.

التجلى تجربة تأملية ثابتة. أما التحول فتجربة حركية تفترض الانتقال من حال إلى حال.

فماذا فعل البياتى فى قصيدته؟

هل اكتفى باستجلاء شخصية تاريخية ساكنة؟

هل تلبس شخصية جديدة؟

هل خلق شخصية متحولة؟

فى كل ذلك لك أن تقول إن القصيدة توشج بين عنصر القص الذى يتجلى فى رواية التاريخ وعنصر الدراما الذى يضفى على القصيدة طابع الصيرورة والاستحالة.

فالمقاطع المتحولة فيها جاءت بالزمن الحاضر، أى فى برهة لما تنقض بعد: قلقة مفتوحة على المستقبل، دائبة التحول، لا تلتئم فيها صورة الحقيقة إلا لتكتسب سيماء جديدة.

**الهوامش:**

١ ـ يقول محى الدين بن عربى فى ذخائر الأعلاق: شرح ترجمان الأشواق:

فلا تنكرن يا صاح قولى غزالة
تضىء لغزلان يطفن على الدما

ويشرح البيت بقوله:

لا تنكروا هذا البيت مع كونى أريد عيناً واحداً، فإن لكل إشارة معنى مقصوداً والغزالة هنا اسم من أسماء الشمس وقد ذكرنا القصد فى البيت الذى يأتى بعده:

فللظبى أجياداً وللشمس أوجها
وللدمية البيضاء صدراً ومعصما

يقول: فاتخذنا من الظبى عنقه وهو إشارة إلى النور. ذخائر الأعلاق، تحقيق: محمد عبد الرحمن الكردى، ص ٥٤.

٢ ـ ص ٤، المرجع السابق.

٣ ـ نفسه، ص ٧.

٤ ـ التجلى الذاتى هو البارق لعدم ثبوته (نفسه، ص ٢٧).

٥ ـ «غشى على جبريل فى ليلة الإسراء، ولم يغش على الرسول لعظم روحه. فعندما جاءت السحابة البيضاء وقف جبريل وقال هذا مقامى لو تجاوزت شبراً أو فتراً لاحترقت (نفسه، ص ١١).

٦ ـ الإمام.

# قراءة النص
# فى ضوء علاقاته بالنصوص المصادر
## قصيدة القناع نموذجا

عبدالرحمن بسيسو*

### تكوين القناع وبناء النص :

تعود محاولة تعرف دوافع التقنع فى القصيدة العربية الحديثة إلى الإطلال على شبكة المتناقضات التى تتخلل الواقع العربى مكبوحة عن التفاعل، وإلى تعرف طبيعة العلاقات القائمة بين الشاعر من جهة، وواقعه الاجتماعى - التاريخى، وذاته، والشعر، من جهة ثانية؛ وذلك على اعتبار أن موقف الشاعر؛ المتوجه نحو اختراق شبكة المتناقضات لفك كوابحها، وتفعيلها، هو المحدد الأساس لطبيعة علاقاته التى تعكس، من بين ما تعكسه، دوافع التقنع فى القصيدة، والوظائف التى يتطلب من القناع أن يؤديها فيها. فإذ تستدعى عملية اختراق شبكة المتناقضات نسج شبكة علاقات فاعلة ومؤثرة؛ فإن هذه الشبكة تنهض بدورها على شبكة دوافع متضافرة ومتفاعلة، تنبع من قراءة الشاعر المسكون بموقف كيانى حداثى، نسيج شبكة المتناقضات، ومن اكتشافه علاقاتها الممكنة؛ بغية تفعيلها، وفتح أقطابها المتناقضة على جدل حر ومفتوح يفضى إلى تجديد الذات، والشعر، والمجتمع.

ولأن الشاعر، من حيث هو كائن اجتماعى، وذات مبدعة، هو القطب دائم الفاعلية، المشتبك مع جميع أقطاب شبكة المتناقضات، لكونه متحركا فى وسطها، أو لكونها منسربة فى داخله، تكبحه، فيما هو يواجهها إذ يواجه ذاته، ويواجه ذاته وواقعه، وواقع الشعر، إذ يواجهها؛ فإنه يضفر دوافعه جميعا، ويبحر موغلا فى أعماق نشاطه الإنسانى، ومجاله الحيوى الذى هو الشعر؛ كى يبدع القصيدة - التجربة، أو القصيدة - الرؤيا، لتكون، بدورها، مجالا حيويا، أو عالما من المرايا البؤرية الكاشفة، تتبدى فيه الخيوط متباينة المصادر والألوان، وهى تنسج الشبكات الثلاث: المتناقضات وعلاقاتها الراهنة والممكنة، الدوافع، والوظائف. وهى

* ناقد وباحث، فلسطينى.

الشبكات التى تصطرع فى الكون الذى يتحرك فيه القناع، ويحركه، باعتباره ـ أى القناع ـ معادلا موضوعيا، أو موازيا شعريا، للشاعر ـ الإنسان الذى يتحرك فى الواقع الموضوعى ليجدد ذاته، ويجدده. فلئن كان الشاعر ـ على مستوى القصائد غير المقنعة، هو «محور تركيب القصيدة ـ الموضوع»[1] وهو منشؤها، بوصفه ذاتا مبدعة، أو أنا تحيل إلى ما اصطلح على تسميته بـ«المؤلف الضمنى» الذى ينظم النص، والذى يروى تجربته، بوصفه أنا مضمرة لا تحيل إلى الشاعر من حيث هو مؤلف حقيقى؛ بل إليه بوصفه «أنا من ورق» [2]، على حد تعبير رولان بارت؛ فإن صدور قصيدة القناع عن تجربة رؤيا داخلية، أو تماه ديالكتيكى، لا يفضى فحسب إلى إبعادها عن التمركز حول أنا الشاعر، أو حول هوية مجردة؛ هوية من ورق، يحيل إليها الضمير: «أنا»، بل إنه يجعل القناع الذى لا يطابق أيا من القطبين الأساسين اللذين يشكلانه، يتبدى، فى القصيدة، بوصفه رمزا كليا حسيا وعينيا هو محور تركيبها، وخائض تجربتها، ومحقق صيرورتها؛ ومبدعها الذى، يحقق انتماءها إليه إذ ينطقها، بانيا بذلك كينونتها الموضوعية المستقلة عن الشاعر؛ حيث تتمحور القصيدة حوله، ليس فقط كمعادل موضوعى ـ شعرى لتجربة الشاعر، أو لتجربة الشخصية، أو لكليهما معا؛ بل كمعادل موضوعى لتجربة إنسانية مستمرة هى نتاج تفاعل كلتا التجربتين فى رؤيا الشاعر، وهى تجربة القناع اللامتناهى الذى يتواصل حضورا فى الحياة والتاريخ.

وإذ يولد القطب الأول فى تشكيل القناع: الشاعر، سؤال الدوافع؛ فتفتح محاولة الإجابة عن هذا السؤال إمكان تحليل شبكة المتناقضات التى تحكم الواقع، وإدراك مكونات شبكة علاقات الشاعر مع ذاته، ومجتمعه، والشعر، على طريق بناء شبكة الدوافع متعددة المستويات والأبعاد؛ فإن القطب الثانى فى تشكيل القناع: الأنا المغاير، يولد السؤال عن المصادر التى يستدعى منها الشعراء أناتهم المغايرة التى يعطون أسماءها، كليا أو جزئيا، للأقنعة. ويقود إلى إجراء معالجات متعددة المستويات والمداخل لهذه المصادر، انطلاقا من المعطيات التى تقدمها عناوين القصائد، والمصاحبات النصية الأخرى. وذلك على اعتبار أن عنوان قصيدة القناع يتضمن، غالبا، اسم الأنا المغاير الذى صار اسما للقناع، أو الذى أدخلت عناصر منه مع عناصر أخرى ترتد، غالبا، إلى أنا الشاعر، فى تكوين اسم جديد للقناع، وعلى اعتبار أن المصاحبات النصية الأخرى: اسم الشاعر، المقدمة، عنوان الديوان، تاريخ الكتابة ـ إن وجد ـ تاريخ النشر... إلخ، تقدم معطيات كافية لتحليل علاقة الشعراء بشبكة مصادر التسمية على مستويات مختلفة، وفى ضوء منظور يتعامل مع قصيدة القناع بوصفها ظاهرة، وليس نصوصا مفردة، ومستقلة.

إن عملية تكوين اسم جديد للقناع هى، من حيث البنية التى تنتجها، صورة مصغرة لعملية تكوين القناع ذاته؛ ذلك لأنها تمثل الحد الأدنى الذى يمكن لتفاعل أقطابه: أنا الشاعر وأنا الأنا المغاير، أن ينتج قناعا. ونظرا لأن عملية تكوين القناع من حيث هى تجربة مروية فى القصيدة، وهوية تتحقق فيها، لا تقتصر ـ كما تفصح عن ذلك معظم القصائد المقنعة ـ على المصدر الوحيد الذى استدعى منه اسم الأنا المغاير الذى أعطى للقناع، أو على المصدرين اللذين استدعيت منهما العناصر المكونة لاسمه الجديد. كما أنها ـ أى عملية تكوين القناع ـ قد تغاير المصدر الذى استدعى منه الاسم، مغايرة بعيدة، فتنأى بالقناع عن هوية الأنا المغاير المتحققة فى ذلك المصدر، وتتوجه نحو مصادر أخرى، وذلك على النحو الذى يصير معه الاسم موحدا السمات والخصائص بصورة جزافية، كما نلاحظ فى إيماءات اسم القناع: مهيار الدمشقى، مقارنة بخصائص هويته وشبكة دلالاته، أو على النحو الذى تبدو معه إيحاءات الاسم وهى تسهم، بجلاء، فى تكوين القناع وصوغ خصائص هويته، كما نلاحظ فى كثير من القصائد، أو هى تسهم فى ذلك بغموض وخفاء، كما نلاحظ فى قصائد أخرى؛ فإن ذلك كله، بالإضافة إلى ما سيكشف عنه التحليل النصى، يؤكد أن مصادر التسمية ليست هى ـ دائما ـ مصادر التكوين؛ وذلك لأن هذه الأخيرة لا تتعلق باسم القناع بقدر ما تتعلق بهويته التى تتحقق، دائما، فى سياق صيرورة تجربته المروية فى القصيدة، وهو الأمر الذى يفصح عن أن تكوين القناع ليس إلا مصطلحا مضمنا فى مصطلح أوسع هو تكوين القصيدة، أو بناء النص. وعلى ذلك، فإن النص هو المجال الوحيد الذى

يمكن أن نبحث فيه عن مصادر التكوين، الواضحة أو الخفية.

ولا ريب أن حضور اسم الأنا المغاير؛ كاسم للقناع، أو كعنصر يشارك عنصرا آخر يرتد إلى أنا الشاعر فى تكوين اسم جديد له، سيولّد فرضا ـ قد يبدو هيئة بدهية ـ مؤداه أن المصدر الذى استدعى منه ذلك الاسم، أو أحد مكوناته، سيكون مصدرا مهيمنا فى تكوين القناع، أو أنه، فى أقل تقدير، سيكون أحد المصادر البارزة فى تكوينه، الواضحة على سطح النص، أو الغائبة فى نسيجه، وفى ثنايا طبقاته العميقة. وقد يؤدى حضور أنا الشاعر كقطب رئيسى ودائم فى تكوين القناع: تجربة وهوية، وفى تسميته أحيانا، إلى توليد فرض مشابه يقودنا إلى مساءلة سطح النص عن المكونات العائدة مباشرة إلى الشاعر وشبكة علاقاته مع واقعه، وسيرته الذاتية، وتجربته الحياتية، وفكره النظرى، وخصائص هويته التى يتميز بها فى الواقع الاجتماعى الذى يعيش فيه، والتى نعرفها مسبقا، أو نكوّنها لأنفسنا عنه.

وعلى الرغم من أن هذين الفرضين لا يتجاوبان مع المفهوم العميق لديالكتيك التماهى الذى يحكم العلاقة بين أنا الشاعر وأنا الأنا المغاير فى قصيدة القناع التكوينى المحكم، والذى تؤكد نتائجه أنه «بمجرد أن يعثر الشاعر على قناعه، ويصبح هذا القناع الشكل الخارجى لحياته الخلاقة؛ فإن هذا القناع يفقد الاتصال الحقيقى كله مع حياته الطبيعية»(٣). وعلى الرغم، أيضا، من أن كلا الفرضين ينهض على تصور سطحى لمبدأ التقنع فى القصيدة، ولقصيدة القناع من حيث هى نص، حيث يتبدى القناع، فى هذا التصور، مجرد حيلة بلاغية، أو بوق ينطق كلمات كان بمقدور الشاعر أن يقولها على لسانه الشخصى، وبصوته الخاص. وتتبدى القصيدة وكأنما هى خزانة ذات أدراج متسلسلة؛ أى متتاليات شعرية، تحتوى بانفصال وعلى التوالى، شذرات من تجربة الشاعر، ومن تجربة الأنا المغاير، أو كأنما هى نسيج مرقع احتفظت كل رقعة منه بخصائصها المتميزة، وبلونها الأصلى الذى يدل على الثوب الذى اقتطعت منه.على الرغم من هذا وذاك، فإن لكلا الفرضين المشار إليهما إيجابية أساسية تكمن فى تمكيننا من اكتشاف الطريقة، والدرجة التى يعمل فيها ديالكتيك التماهى فى هذا النص أو ذاك، وهو الأمر الذى يتوضح من خلال إدراك القوانين والآليات التى تحكم «ديالكتيك التناص» الذى هو، فى التحليل الأخير، اقتناص وتجسيد لنتائج ديالكتيك التماهى.

وإذ نرى فى الفرضين المشار إليهما ما يوفر للتحليل منطلقا يبدأ منه؛ وذلك على اعتبار أنهما ينهضان على تصور سطحى لمبدأ التقنع يفضى إلى انبشاق المستوى الأدنى لديالكتيك التماهى، وإلى إنتاج التجلى الأدنى، أى التجلى البلاغى اللاتكوينى لقصيدة القناع؛ فإن فى ذلك ما يدفعنا إلى وضع كلا الفرضين، والتصور الذى ينهضان عليه، فى دائرة الاهتمام؛ كى نتمكن من خلال المراوحة بين الأدنى والأعلى من اكتشاف مستويات اشتغال كل من ديالكتيكى التماهى والتناص فى أى قصيدة نحللها؛ بغية اكتشاف مصادر تكوين القناع الذى ينطقها. فإذ تتباين طاقات اشتغال ديالكتيك التماهى قوة وضعفا؛ فإن انعكاسه على النص يفضى إلى تباين الآليات الحاكمة لديالكتيك التناص، وإلى تعدد مستويات اشتغاله، وذلك على النحو الذى يفصح عن تباين درجات التفاعل بين الأقطاب المشكلة للقناع، وبين التجارب والنصوص المتداخلة فى بناء تجربته، وصوغ هويته المتحققة فى القصيدة.

ولئن كان كل نص، وعلى نحو معمم، هو «لوحة فسيفسائية من الاقتباسات» (٤)، أو هو «مجال لالتقاء خطابين على الأقل» (٥)، أو «سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى» (٦)، وذلك فى ضوء إدراكنا أن الحوار بين النصوص هو «ظاهرة معتادة على طوال التاريخ الأدبى»،(٧) حيث ينهض النص الجديد على «تشرب وتحويل لنصوص أخرى»(٨) سابقة عليه أو معاصرة له؛ فإن هذا الحوار، هذا التشرب والتحويل، يتحقق فى الشعر بطريقة بالغة الكثافة والعمق إلى درجة يغدوان معها ضروريين «لولادة معنى النص»(٩)، حين يصعب التقاط معناه، وبناء شبكة دلالاته، بمعزل عن إدراك القناع الذى ينهض عليه، عبر اكتشاف النصوص المتداخلة فى نسيجه.

وإذا ما كان هذا هو شأن الشعر عموما؛ فإننا نستطيع، بالنسبة إلى الشعر العربى الحداثى، أن نذهب مع جوليا

كريستيفا في تأكيدها أن التناص، أو التداخل النصي، أو الحوار بين النصوص، هو «بالنسبة للنصوص الشعرية الحداثية قانون جوهري؛ إذ هي نصوص تتم صياغتها عبر امتصاص، وفي الآن نفسه عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا». وإذ يتبدى قانون التناص قانونا جوهريا بالنسبة إلى النص الشعرى الحداثي عموما؛ فإنه بالنسبة إلى قصيدة القناع، قانون ضروري؛ وذلك لأن هذه القصيدة لا يمكن أن تتحقق دون أن تنهض على آليات اشتغال هذا القانون الذي هو - كما سبقت الإشارة - الوجه الآخر لديالكتيك التماهي: القانون الجوهري الذي عليه تنهض تجربة التقنع. فإن نحن نظرنا إلى الشاعر وإلى الأنا المغاير، كذاتين تتفاعلان في مجال رؤيا داخلية تفضي بالشاعر إلى العثور على قناعه؛ فإننا نكون بإزاء ديالكتيك التماهي الذي نحسب أنه مصطلح ملائم للتعبير عن ذلك التفاعل. وإن نحن وجهنا النظر نحو عملية تحويل تجربة الرؤيا الداخلية إلى نص؛ أي إلى قصيدة قناع، فإننا نواجه ديالكتيك التناص الذي تنبني عليه القصيدة مجسدة تفاعل أنا الشاعر: بوصفها تجربة واقعية، ومكونات ثقافية، أي بوصفها نصا مشغولا من كثرة من التجارب والنصوص، مع أنا الأنا المغاير: بوصفها تجربة مروية في نصوص معينة، وبوصفها هوية متحققة في تلك النصوص، أو نصاً شفاهياً ينسرب في نسيج الواقع، أو في الحاضر المعيش، وفي وجدان الناس، وذلك على النحو الذي يفضي فيه التفاعل بين هذه النصوص إلى تحقق القصيدة التي تجلي انبثاق تجربة التماهي، أو الرؤيا الداخلية، وتعكس فاعليتهما، فيما هي تعكس ناتجهما في تجربة القناع، وفي هويته المكتسبة عبر صيرورة تجربته المتحققة في القصيدة.

إن ديالكتيك التناص، في ضوء ما سبق، هو الوجه الظاهر لديالكتيك التماهي؛ ذلك لأنه يعكس عملية تحول قطبي القناع من ذاتين متفاعلتين إلى نصين متداخلين، ويقتنص الحركة الباطنية التي تمور بها تجربة الرؤيا الداخلية، مجسدا نتائج صيرورتها وحركة تجاذب وتفاعل أقطابها في جسد القصيدة، ومقتنصا هوية القناع، من حيث هي هوية مجردة تتحقق عبر رؤيا الشاعر الداخلية، كي يحولها، باللغة، إلى تجربة حيوية، وحية، تجرى في مجال حيوى هو النص الذي يحقق لها الوجود في الحياة، والتاريخ.

### تفاعلات الأنات وتداخل النصوص:

وكي تتحقق تجربة التماهي، وكي يشتغل التناص، لابد من توفر حد أدنى، وليس هذا الحد الأدنى إلا حوارا بين قطبين، تفاعلا بين ذاتين فاعلتين ومنفعلتين، وتداخلا بين نصين. وإذ تنطلق قصيدة القناع من قاعدة العلاقة التي يؤسسها القطبان الأساسيان: أنا الشاعر، وأنا الأنا المغاير؛ فإن بعض النصوص يظل لصيقا بهذه القاعدة، أو قريبا منها، فيما ينطلق بعضها الآخر إلى فضاءات أوسع، فيحتضن، في إطار تجربة التماهي المائرة في قاعه، كثرة من الأنات المغايرة، ويوسع عالمه بالحوار المتفاعل مع نصوص كثيرة تربو على الحصر.

وقد يكون لطول النص، أو قصره، أثر ظاهر في الدلالة على درجة اقترابه من تلك القاعدة أو ابتعاده عنها. فإذ يفتح طول القصيدة إمكان تعدد مصادر التكوين، وتوسع قاع النص؛ فإن قصرها يغلق هذا الإمكان، أو يضيّق مجاله، أو يحول دون تحققه على الشكل الفني الموائم. وعلى الرغم من المنطقية الظاهرة لهذه الفروض، ومن الاستخلاص النقدي الشائع الذي مؤداه أن «القصائد العظيمة هي دائما قصائد طويلة؛ وذلك بسبب من كمية الواقع التي لابد أن تتضمنها كمضمون ظاهر»[10]؛ فإننا نحسب أن العوامل الخفية التي تحدد حجم القصيدة هي ذاتها التي تفضي إلى التصاقها بالقاعدة أو ابتعادها عنها. فليس حجم القصيدة إلا نتاجا لتلك العوامل التي نعتقد أنه ما من عبارة قادرة على احتضانها جميعا غير عبارة «طبيعة التجربة»، فالتجربة كما تتبدى في القصيدة تحتضن الدوافع الكامنة وراء التقنع فيها. وتفصح القصيدة، عبر التحليل المتأني، عن تراتبات الدوافع وعن الدافع الأكثر هيمنة عليها. فحين يهيمن على الشاعر دافع معين مدرك من جانبه، كأن يتحاشى الاصطدام المباشر بالسلطة السياسية وأجهزتها القمعية، أو أن يعبر من خلال قناع عن موقف أو رؤية معينة لا يستطيع، لسبب أو لآخر، أن يبثهما على لسانه الشخصي؛ فإن هذا الدافع، وعلى الرغم من استدعائه دوافع أخرى تلازمه، هو الذي يحدد، بالضرورة، حجم النص بحجم الجزء المراد إضاءته من تجربة الشاعر عبر إضاءة ما يوازيه، أو يتجاوب معه، من تجربة الأنا المغاير، وهو

الأمر الذى يحكم الأعم الأغلب من القصائد القصيرة، والقصائد ـ الومضة التى تتبدى، وكأنما هى نص مكتوب فوق نص وحيد!

وحين يتجاوز الأمر حدود التعبير عن موقف محدد، أو الإشارة الجزئية إلى حالة معينة، أو اقتناص لحظة من لحظات تجربة واسعة، إلى الدخول فى تجربة رؤيا داخلية، بالمعنى الفلسفى أو الصوفى، وإلى تجسيدها فى النص بوصفه تجربة إنسانية كلية وشاملة؛ فإن اتساع التجربة يفضى، بالضرورة، إلى اتساع النص، دون أن يتطابق كلا الاتساعين؛ حيث كلما اتسعت الرؤيا، على حد قول النفرى، ضاقت العبارة[11]. وإذ يفضى اتساع التجربة إلى اتساع النص؛ فإن كلا الأمرين ينهض على تعددية لافتة فى مصادر تكوين القناع، فمثل هذه التجربة التى تسعى إلى التوفيق بين ما يتناهى وما لايتناهى، وإلى وصل الزمان بالأبدية، واقتناص الأزمنة كلها فى برهة رؤيا كاشفة، هى وحدها التى تفتح الأنا المغاير الذى اختاره الشاعر للتماهى به، على أشباهه، وتصله ـ إن كان متأخرا ـ بنموذجه الأصلى الموغل فى القدم، أو تبنى سلسلة تجلياته المتعددة بتعدد أسمائه ـ إن كان هو النموذج الأصلى الأقدم ـ حتى أقرب تجل له فى عصرنا، أو فى أقرب الأزمنة إلى عصرنا، بحيث يكون القناع هو التجلى اللانهائى، الموغل فى الماضى، والقائم فى الحاضر ـ واقعا أو رؤيا ـ والمفتوح على مستقبل مفتوح لذلك النموذج الأصلى وتجربته اللامتناهية، وبحيث تتبدى القصيدة نصا مكتوبا فوق ما لا يتناهى من النصوص.

ولعلنا نستطيع أن نتوقف الآن، وقبل تحليل القصيدة المختارة: «كلمات سبارتكوس الأخيرة» لأمل دنقل، عند محاولة لاستكشاف المداخل أو القنوات التى يمكن أن تتسرب من خلالها أنات مغايرة كثيرة لتتفاعل فى تكوين الأنا المغاير الرئيسى الذى يتماهى به الشاعر، أو لتتفاعل فى تجلية تحولات القناع نفسه إذ يدخل معها فى تجارب رؤيا داخلية تجمعه، أو توحده بها، وهو الأمر الذى يتمظهر فى حضور نصوص متعددة المجالات والحقول والسياقات المصدرية، تنصهر فى نسيج ـ أو تتبدى على سطح ـ القصيدة التى تتخلق هوية القناع فى سياق صيرورتها من حيث هى تجربة.

حين تنهض القصيدة على تجربة رؤيا داخلية متسعة وشاملة، وحين تكتب القصيدة التجربة نفسها لا أثرها؛ فإن طبيعة العلاقة بين قطبى هذه التجربة تفتح الباب واسعا أمام تعددية المكونات التى تعود إلى كلا القطبين فى سياق تحولاتهما المستمرة التى تنعكس فى تحولات القناع وفى تجلياته الاسمية، أو الصورية المتعددة؛ وذلك لأن جدلية أنا الشاعر ـ أنا الأنا المغاير التى تتم فى إطار الرؤيا الداخلية هى، دائما ومن حيث الإمكان المجرد، جدلية مفتوحة على استدعاء أقطاب أخرى تنصهر فى مكونات أى منهما، بوصفها قطباً رئيسياً، وعلى استدعاء نصوص تم امتصاصها فى عملية صوغ خصائص هوية أى منهما، من حيث هى نص مكتوب فوق كثرة هائلة من النصوص. ولا ريب، هنا، أن جميع المداخل والقنوات المحتملة لانسراب الأنات المتغايرة، ولعبور النصوص، تعود إلى هذين القطبين اللذين يولدان، بتفاعلهما، تلك الجدلية المفتوحة التى تفضى إلى تحقق القصيدة بوصفها مجالا حيويا تتخلق فيه هوية القناع.

ولأن الشاعر، بوصفه ذاتا مبدعة، وأنا اجتماعية تبحث عن اكتمالها، وعن تحققها الإنسانى الأسمى؛ هو المجال الحيوى الذى تدور فى أعماقه تجربة التماهى، أو الرؤيا الداخلية التى تنتج هويته العميقة، فيما هى تنتج القصيدة؛ فإن اختياره هذا الأنا المغاير أو ذاك، وهذا النص المصدرى أو ذاك، وهو الاختيار القائم، بطبيعة الحال، على مداه الثقافى، وعلى تجربته الحياتية، وعلى موقفه من شبكة متناقضات الواقع، وعلى طبيعة توجهاته الفكرية والشعرية، هو الشرارة الأولى التى قد تختزن، فى ضوء طبيعة الاختيار، طاقة تفجير هائلة، أو ضئيلة؛ وذلك لأن اختيار الشاعر لنموذج أعلى، أو لنمط أصلى، ليجعله اسما لقناعه، ومحورا تدور حوله تجربة القصيدة، سيفضى ـ بما لهذا النموذج أو النمط من خصائص وميزات، وبما ينطوى عليه من إمكانات فنية وطاقات رمزية ـ إلى بناء التجربة فوق كثرة من التجارب، وإلى نهوض النص فوق قاع بالغ الاتساع والعمق؛ لكونه يحتضن كثرة هائلة من النصوص، وإلى جعل القصيدة برجا شاهق العلو، يرتقيه القناع فيما تمتد أسسه عابرة الأرض والزمان، صوب ما لا يتناهى من الطبقات. وكأنما القصيدة

سطح ظاهر لكثرة من النصوص الباطنة القابعة فى طبقاتها التحتية العميقة.

وقد تتبدى القصيدة، فى حالات معينة، أساساً أو قاعاً يقبع فى أبعد طبقات الأرض غورا، وبخاصة حين يكون النموذج الأصلى الأقدم هو اسم القناع، وتكون تجربته مهيمنة على تجربة القصيدة، فيما تحتوى كل طبقة من الطبقات التى تصل سطح النص بقاعه العميق، تجليا من التجليات النصية لذلك النمط الأصلى حتى نصل إلى أعلى البرج، حيث نلتقى بأقرب أسمائه إلينا، أو باسمه المتجول فى رحاب عصرنا، أو المتطلع إلى حضور فاعل فيه، وكأنما القصيدة، فى هذه الحال، هى القاع الذى أفضت حفريات الشاعر إلى إظهاره وإضاءته، والذى فوقه تنبنى كثرة من التجارب والنصوص التى يوحى بها أو يستدعيها. وسواء تحرك النص هابطا من قمة البرج إلى أغواره البعيدة، أو صاعدا من أعمق أغواره إلى قمته؛ فإنه مرشح - فى كل حال - إلى المرور بالأسماء المتعددة للنمط الأصلى، وإلى احتضانها فى نسيجه على نحو ظاهر، أو إلى الإيحاء بغيابها فيه. كما أنه مرشح، فى ضوء ذلك، إلى اقتحام مجالات مصدرية مختلفة، وإلى فتح دفات كثير من الكتب، وإلى استدعاء كثرة من التجارب.

وكى نوضح مغزى أى من الحركتين: الصاعدة والهابطة، وكى نكشف عن دلالة الصورة الاستعارية التى تجسد أيا منهما، فإننا نشير إلى إمكان أن يختار الشاعر التماهى بشخصية تاريخية كالحلاج، مثلا، وهى شخصية تبعد عنا، من حيث الحقبة التاريخية التى احتضنت تجربتها الواقعية، مسافة زمنية تربو على ألف عام، مما يعنى أن القصيدة التى تنطق صوته، كقصيدة «عذاب الحلاج» للبياتى، على سبيل المثال، تختار الانطلاق من طبقة تاريخية بعيدة عنا. غير أنها ليست موغلة فى البعد، وهو الأمر الذى يفتح تجربة الحلاج - القناع على تجارب أخرى سابقة لتجربته أو لاحقة لها، تتجاوب معها أو توازيها، بحيث يمكن، والحال هذه، أن تأخذ التجربة المروية فى القصيدة اتجاهين:

أولهما: اتجاه صاعد يصل تجربة الحلاج - إن تصريحا أو تلميحا - بتجارب التمرد والرفض، والصلب والقيامة، الكثيرة والمتعددة، التى وقعت بعد تجربته، أو فى زمن إبداع القصيدة ونشرها للمرة الأولى، أو فى زمن قراءتها.

وثانيهما: اتجاه هابط يصل الحلاج بنموذجه الأصلى الموغل فى القدم عبر المرور بتجلياته المتعاقبة زمنيا؛ وفق تسلسل يهبط من الأقرب إلى الأبعد، بانيا، فى سياق ذلك، كونا أدبيا متكاملا موسوما بعنوان : الموت والانبعاث، وعامرا بحركة أبطال تجربة إنسانية - كونية لا تتناهى.

وقد يختار الشاعر شخصية معاصرة له، أو قريبة عهد بزمنه. فيتفاعل مع شاعر، أو مفكر، أو قائد سياسى، أو مع شخصية من الشخصيات التى واجهت المصير الذى ناضلت طيلة تجربتها من أجل أن تجنب الإنسان الوقوع فيه: السجن والتعذيب، أو الموت غدرا أو غيلة على يد سلطة شمولية طاغية، أو قوة إظلامية فاشية، أو ربقة استعمار خارجى... إلخ؛ بحيث يمكن، والحال هذه، أن تأخذ القصيدة اتجاها هابطا يصل هذه الشخصية بنمطها الأصلى، ويحيلها، فى ضوء هذه الصلة، إلى تجل من تجلياته اللامتناهية.

وقد يختار الشاعر أن يتماهى بالنمط الأصلى الأبعد، كأن يسمى قناعه باسم الإله الابن: دموزى، فتأخذ القصيدة فى تجليها النصى الواضح، أو فى إثارتها الحيوية لمتوازيات متعاقبة زمنيا، اتجاها صاعدا يصل دموزى بأشباهه، وبآخر إنسان اختار أن يجلى فى تجربته الحياتية تجربة هذا الإله المخلص، الفادى، ابن الإنسان.

وأيا كان اتجاه حركة القصيدة، والتجربة المروية فيها، أو التجارب التى تثيرها، فإنها إذ تتحقق بوصفها قصيدة قناع، وعلى النحو الذى أوضحناه، تستطيع أن تعبر عن التجربة الإنسانية فى كليتها وشمولها، وأن توفق بين المتناهى واللامتناهى، وأن تفصح، فى ضوء ذلك، عن رؤية عميقة للإنسان والوجود.

إن تعددية أسماء النموذج الأعلى، أو النمط الأصلى الواحد، وتشابه تجارب الشخصيات أو الكينونات التى تحمل

هذه الأسماء، وانصهار خصائصها جميعا فى جوهر واحد، يعتبر، فى ما نظن، القناة الأهم التى تمر عبرها كثرة من الأسماء والتجارب والنصوص لتتفاعل، معا، فى صوغ قصيدة تنبنى على اختيار اسم واحد من بينها للقناع. ذلك أن أيا من هذه الأسماء سيكون مرشحا لاستدعاء شبكة الرموز التى ينتمى إليها؛ كى يحركها على محوره، موسعا مجال حركته ودلالته، بالدخول فى مجالاتها، وبمماهاة ذاته بها، وبتجلية تحولات هويته فى صورها وأسمائها، ومن خلال خوض تجاربها.

ولا شك فى أن تداخل النصوص المصدرية يعتبر، فى حد ذاته، مدخلاً تلقائيا لاستدعاء النصوص الكثيرة التى انبنى عليها النص الذى يعود إليه الشاعر ليستدعى منه اسم أناه المغاير، (اسم قناعه)، وتجربته المروية فيه؛ فقد يذهب الشاعر إلى أحد أناجيل العهد الجديد كى يستدعى منه المسيح، والجانب الذى يريد إضاءته من جوانب تجربته، فلا يكون ذلك انفتاحا على العهد الجديد، أو على أحد أناجيله فحسب، بل يكون، من جهة أولى، انفتاحا على النصوص الأسطورية والدينية التى تقبع فى قاع الأناجيل، أو تغيب فى نسيجها؛ لكونها قد تناصت معها وهى تحول تجربة المسيح من الواقع إلى النص، ومن التاريخ إلى اللغة. ويكون، من جهة ثانية، انفتاحا على النصوص الأخرى التى تختزنها الذاكرة الثقافية للشاعر، أو للقارئ، والتى تناصت، على امتداد مراحل تاريخية متعاقبة، مع العهد الجديد، ونهضت على توسيع الكون الأدبى، واللاهوتى، لتجربة المسيح، كعمل ينطوى، ضمنياً، على توسيع تجربة نمطه الأصلى الأبعد، الإله ـ الابن: دموزى، أو تموز، وتجارب موازياته الكثيرة فى الثقافات الإنسانية المتعددة؛ بحيث نرى إلى القصيدة وهى تتحرك فوق طبقات متراكبة تنطوى كل واحدة منها على تجليات نصية متشابهة، وغير متطابقة، لشخصية جوهرية واحدة تواصلت حضوراً فى حياة الإنسان، وفى تاريخه، أو وهى تحرك طبقات تتراكب فوق سطحها، مشيرة إلى الواقع الذى تحوله القصيدة نفسها إلى نص تتسرب فى نسيجه، وفى شبكة دلالاته، الموازيات الواقعية للقناع، الموجودة فى الواقع، أو التى يتطلع إلى انبعاثها فيه.

وإضافة لما سبق، فإن لتعددية الإحالات الموضوعية لشخصية واحدة لذاتها فى الواقع الاجتماعى، وفى التاريخ ـ كأن تكون الشخصية التى اختارها الشاعر للتماهى بها، هى، فى آن، شخصية شاعر، وفيلسوف، وفارس، وقائد سياسى، وعالم فلكى، ومتصوف... إلخ؛ أى شخصية موسوعية ـ أثرها المحتمل فى تعددية مصادر تكوين القناع؛ وذلك لأن مثل هذه الشخصية متعددة التجارب، تحقق لنفسها حضورا نصيا فى سياقات مصدرية متعددة الحقول والمجالات.

وفوق ذلك، فإن لتوجه الشاعر نحو خلق القصيدة ـ الأسطورة، كتجربة تتحرك فوق الزمان والمكان، ونحو تكوين القناع كوحدة للمتناقضات المتفاعلة داخل ذاته، كإله أسطورى، أثره البالغ فى فتح النص على تعددية لافتة فى مصادر بنائه، وفى مصادر تكوين القناع الذى ينطقه ويتحرك فى مجالاته، خائضا التجربة، محولا لها، ومتحولا بتحولاتها، ومكتسبا فى كل محطة من محطاتها هوية جديدة تنهض على أنقاض القديمة وتتجاوزها؛ فالشاعر، فى محاولة كهذه، يستدعى شخصيات ورموزا وتجارب من مصادر متعددة ومتباينة، ويدخلها جميعا فى صلب نسيج جديد، وفى إطار شبكة رمزية تدخل مكوناتها فى إطار بنية علاقات جديدة تؤسسها، وذلك على النحو الذى يتبدى معه الشاعر وهو يعمل خارج مصادره التى ينطلق منها، وتتبدى معه القصيدة، على عمق قاعها واتساعه، وكأنما هى، من كثرة مالها من منابع، قصيدة بلا منابع، أو كأنما هى القاع، وهى المنابع.

تلك، إذن، هى أهم المداخل والقنوات التى تفتح الآفاق واسعة أمام تعددية مصادر بناء القصائد، وتكوين الأقنعة التى تخوض تجاربها وتنطقها. غير أن هذه التعددية لا يمكن أن تكون تلقائية، أو فيضا يتحقق بمجرد اتصال الشاعر بمصدر أو بنمط أصلى واحد، أو بمجرد اتصال القارئ بالنص. فلكى يطور الشاعر مثل هذه التعددية، حضورا فى النص أو غيابا فيه، ينبغى أن تكون موجودة بالنسبة إليه، وجودا بالقوة أو بالفعل، أى حاضرة فى ذهنه ومخيلته، أو غائبة فى ذاكرته الثقافية، كامنة فى أعماقه. وكى يتمكن القارئ من إدراك النص، وفهمه، والدخول فى عوالمه الظاهرة والخفية، ينبغى أن يتوافر على ثقافة واسعة تمكنه، وهو يقارب

نصا مفردا، من بناء كون أدبى شاسع الأرجاء، مترامى الأطراف.

ولعل فى حاجة الشاعر إلى الثقافة الواسعة ليبدع النص الحداثى، وفى حاجة القارئ إلى مثل هذه الثقافة كى يفك مغاليق ذلك النص، ويفهمه، ويدرك عوالمه، ما يفصح عن واحدة من أبرز الغايات التى تتوخى القصيدة الحداثية، وفى إطارها قصيدة القناع، أن تصل إليها، وأن تحقق حضورها العميق، فى خصائص هوياتنا، وفى سلوكنا اليومى، وفى مجالات حياتنا بأسرها. وليس من اسم لتلك الغاية غير الإبداع: أن يبدع الشاعر النص الذى يتجاوز الكثرة الهائلة من النصوص التى ينبنى عليها، وأن يقرأ القارئ النص قراءة إبداعية فى ضوء ثقافة واسعة، وعميقة، تمكنه من إدراك عالم النص فى سعته وغناه، ومن إعادة بناء الكون الأدبى الذى ينتمى إليه؛ بحيث يبدع فى اللحظة التى يقرأ فيها النص نصوصا، ويحقق لنفسه قراءة إبداعية خلاقة تنأى به عن الثبات عند أنماط القراءة التقليدية، التى تحيله إلى مجرد مستهلك سالب للدلالة الظاهرة على سطح النص المقروء.

وقد يكون فى إشاراتنا إلى الإبداع، من حيث هو محور تتحرك عليه حركة الحداثة الشعرية، بل أية حداثة بإطلاق، كما قد يكون فى كثير من الإشارات المضمنة، فى الفقرات السابقة، بصدد العلاقة بين القصيدة ومصادرها، ما يغنينا عن تسليط مزيد من الأضواء على المنظور الذى نرى من خلاله هذه العلاقة، والذى ينهض عليه تحليلنا لمصادر تسمية الأقنعة وتكوينها فى القصائد موضع التحليل والدرس. غير أنه يبدو مفيدا أن نلفت الانتباه إلى أن هذا المنظور القائم على رؤية لا تضحى بالإبداع من حيث هو أصل لإنتاج القصائد، سوف يمكننا من الابتعاد عن المناهج والتصورات التى اعتادت «الربط بين نتيجة فنية معينة وبين أصلها»[١٢]، والتى لا ترى فى النصوص الإبداعية أية علاقات ممكنة تتعدى علاقتها بمصادرها، مما أفضى إلى نفى الاستقلال والتمايز عن هذه النصوص، إذ نظر إليها باعتبارها توابع لأصل قديم، أو باعتبارها إعادة نشر يقوم على انتقاء عناصر ومقتطفات تعود إلى أصول قديمة.

إن تعامل بعض المناهج مع النصوص الإبداعية، بوصفها وثائق أو مدونات تنتج نصوصا قديمة، يفضى إلى تشظية النص المدروس، عبر تحويله إلى قطع متناثرة، غير متصلة؛ بغية رد كل قطعة إلى مصدرها وأصلها، أو بغية إعادتها إلى مصدر محتمل، قد لا يكون بالضرورة نصا مكتوبا، كالواقع المعيش، والتراث الشفاهى المتداول، وسيرة الكاتب، أو حالة من حالاته النفسية ... إلخ. ولاريب أن التصورات النظرية التى تنهض عليها هذه المناهج لا تتوخى، فى التحليل الأخير، غير الإعلان عن «موت الخيال» و«انتحار الفكر» وتأكيد مقولة أن «لا جديد، أبدا، تحت الشمس»، وأن العالم قد أنجز نفسه، وصاغ هويته، وأن ليس بمقدور الإنسان أن يبدع شيئا جديدا يغاير ما سبق إنجازه، وأن كل ما يستطيعه هو أن يسكن إلى عالم ثابت، وإلى نص سابق الإنجاز، يتأبيان على التحويل والتحوير والتطوير والإضافة؛ لأنهما كاملان مكتملان، مغلقان على ذاتهما ومكتفيان بهما، يعطيان ولا ينقصان، وليسا قابلين لأية زيادة.

ولسنا، فى ضوء ما سبق، بحاجة إلى تفصيل القول بأن هذه التصورات والمناهج تفتئت على الحياة والإبداع والعالم، وتحيل الإنسان إلى مجرد مستهلك سالب للزمان، ولإبداعات أسلافه، نافية عنه إمكان الوجود الفاعل فى الوجود، محيلة حياته إلى صقيع بارد لا يبث فى الكون غير برودة الموت. إنها تصورات ومناهج تهدر جهد الإنسان الخلاق المبدع، فيما هى تهدر وقت الناقد وجهده؛ إذ ترسله فى متاهات البحث عن «سرقات مزعومة»؛ وتتركه لاهثا وراء خطوات شاعر مبدع؛ بغية التقاط ما يؤهله لتأكيد موت الإبداع وإلصاق تهمة «الانتحال» صخرة مقيمة على صدر إبداعاته.

إن الكلام «يفتح بعضه بعضا»[١٣] وتلك هى بالضبط العلاقة الممكنة بين النص الإبداعى الأصيل؛ أى المتأصل فى الإبداع، والنصوص التى يستلهمها وينبنى عليها، وسواء فى ذلك أكانت هذه النصوص أدبية أم غير أدبية. إنها علاقة اتصال وانفصال، هدم وبناء، امتصاص وتحويل؛ أى أنها علاقة تفاعل وحوار، وليست بأية حال ـ طالما أن السياقات والعلاقات متغيرة ـ علاقة تحدر من سلالة، أو علاقة فرع

بأصل، أو نسخة باهتة لأصل ساطع الضوء. وذلك لأن الشعر، والإبداع الأدبي والفني عموما هو «خلق يمارسه الشاعر، فيما يخلق مسافة بينه وبين التراث من جهة، وبينه وبين «الواقع» من جهة ثانية» (١٤).

ولأن النصوص لا تنشأ مما ليس نصوصا، ولأن «كل ما يوجد دائما هو عمل تحويل من خطاب إلى آخر، ومن نص إلى نص» (١٥)، فإن هذا لا يجعل النص الإبداعي ثوبا مرقعا، أو جسدا انتزع كل عضو من أعضائه من جسد آخر؛ بل إنه يحقق وجوده كمولود جديد يثرى عالم الإبداع، فقد تخلق فى رحم الرؤيا الإبداعية الخاصة بالمبدع، وسرى فى نسيج خلاياه نسغ أفكاره ومشاعره، ورؤيته للعالم، واكتسى ثياب طريقته الخاصة فى التشكيل والتعبير، مما أهله لأن يشق لنفسه سياقا خاصا فى حقل الإبداع الذى ينتمى إليه، مبديا ما كان كامنا فى أعماق النصوص التى انبنى عليها، أو موحيا به، وذلك فى الوقت الذى يبث فيه، إفصاحا أو إيحاء، رؤية المبدع لتلك النصوص المفتوحة على ما لايتناهى من القراءات والتأويلات، وللواقع الذى قرأه، وأوّله، كنص مفتوح.

وهكذا تكون القصيدة الجديدة، مثلها مثل الوليد الجديد، إنها:

> تولد ضمن نظام موجود من الكلمات، وهى تشبه بنية الشعر الذى تتصل به. والوليد الجديد هو مجتمعه؛ وقد تبدى ثانية من خلال الفرد، والقصيدة الجديدة هى، أيضا، تجسيد لمجتمعها الشعرى فيها (١٦).

إن الابن منشبك بأبيه، ومتصل به. غير أنه فى الوقت ذاته متمايز عنه، له خصوصيته، وله هويته المكتسبة عبر تجربته الخاصة، وكذلك هو، دائما، كل نص إبداعى أصيل، وجديد.

وفى ضوء هذه الرؤية الإبداعية المفتوحة، التى تتوخى إدماج المصادر بعمليات إعادة الإنتاج والتأويل الخيالى، وتحول دون الافتئات على التذوق الجمالى، والقراءة الإبداعية للنص، نذهب إلى تحليل القصيدة المختارة بغية تعرف المصادر المتداخلة فى بنائها، وفى تكوين القناع الذى ينطقها. فنحن لا نبحث عن المصادر كى نمسك بالشاعر متلبسا بـ«السرقة» أو «الانتحال»، وإنما نبحث عنها، حضورا أو غيابا فى النص؛ كى نتعرف الأساليب والطرائق التى يحقق عبرها الشاعر اتصاله بمصادره، وانفصاله عنها، استلهامه لها، وعمله خارجها، وكى ندرك الأسباب التى تجعل الشاعر لصيقاً بمصادره، عاجزا عن مغادرتها أو تجاوزها، وكى نتبين، فى ضوء هذا وذاك، التجليات المختلفة للقناع من حيث التكوين الفنى، ومن حيث الوظائف التى تتأسس على هذا التكوين، وتستدعيه.

وإذ تنهض قراءتنا التحليلية للقصيدة المختارة، من بين ما تنهض عليه من فروض حاولنا إدراجها فى ما تقدم، على فرض مؤداه أن مصادر تسمية الأقنعة ليست هى بالضرورة مصادر تكوينها، وبناء التجارب المروية فى القصائد التى تنطقها. وتعمل مقتضيات تحويل هذا الفرض، والفروض الأخرى، إلى نتائج دالة، على تحديد الإطار الملائم لتحليل قصيدة القناع على مستويى البناء والتكوين؛ كمدخل ضرورى لتحليلها على المستويات الأخرى. كما أن تحليل القصيدة انطلاقا من إدراجها ضمن إطار المصدر الذى استدعى منه اسم القناع الذى ينطقها، يشكل، فى ما نحسب، قاعدة ملائمة لتعرف مدى اقتراب القناع من مصدر تسميته أو ابتعاده عنه، ولتعرف المصادر المتداخلة فى تكوينه، ولقراءة ما يمكن أن ينطوى عليه العمل داخل مصدر واحد أو خارجه، وداخل مصادر متعددة، أو خارجها، من انعكاسات على نسيج القصيدة، وعلى بناها الداخلية، وبنيتها الكلية، ومن مدلولات محتملة لهذه الانعكاسات، وللأساليب والطرائق التى تنتجها.

ونظرا لأن الصوت المسموع فى أى قصيدة، والضمير المهيمن عليها، هما المدخلان الأساسيان لتعرف هوية ناطقها، ولتعرف نوعها، باعتبار أن هذا التعرف ضرورى لفهمها ولاقتناص دلالاتها؛ فإن هذا يؤهل الصوت والضمير لأن يكونا المحورين الأساسين اللذين يدار عليهما أى تحليل نصى يتوخى اكتشاف منظور التشخيص، ومنطلقه، واتجاه

حركته. فمثل هذا التحليل هو وحده الكفيل بتحديد هوية الذات الناطقة ونوع القصيدة؛ وذلك لأنه يرتد بنتائجه على الصوت والضمير ليحدد الجهة التي تذهب إليها إحالتهما، وليكشف، بالتالي، عن النوع الذى تنتمى القصيدة إليه. ولعلنا فى غير حاجة إلى توضيح أن نتائج مثل هذا التحليل تتكثف فى اكتشاف البؤرة التشخيصية التى يؤسسها النوع لتعطى للقصيدة خصائصه، ومميزاته الفارقة، ولتسم جسدها بميسمه.

ولأن الجنس الدرامى الغنائى ينطلق من أولوية الدرامية والموضوعية، منطلقا ومنظورا، على الغنائية والذاتية، محيطا واتجاه حركة، ولأنه لا يسند الغنائية، أو التعبير المباشر، أو غير المباشر، عن الذات، للشاعر، بل إلى الشخصية الشعرية المستقلة تماما عنه؛ فإن هذا يفسر حقيقة أن الصوت المسموع فى قصيدة الشخصية الشعرية التى ليست قناعا للشاعر، وضمير المتكلم المهيمن عليها، لا يحيلان إطلاقا، إلى الذات الشاعرة، وإنما يحيلان فقط، ودون أى التباس، إلى الشخصية الشعرية الدرامية الغنائية المفارقة تماما للشاعر. وتلك هى الحال التى تنطبق - على سبيل التمثيل - على «المخبر» صوتا وهوية، فى قصيدة «المخبر» للسياب، والتى لا تنطبق، بالدرجة ذاتها، على «المسيح بعد الصلب»؛ حيث تظل الإحالة فى هذه القصيدة، وعلى غرار جميع قصائد القناع، موسومة بدرجة من درجات الالتباس الناجم عن انتمائها إلى الجنس الغنائى الدرامى الذى يظل أقرب إلى الغنائية منه إلى الدرامية التى يتوجه إليها، والذى لا يصل، أبدا، إلى موضوعية غير ملتبسة تطابق الموضوعية التى تتميز بها الشخصية فى قصيدة الشخصية الشعرية؛ لأن منظوره ومنطلقه غنائيان أصلا؛ ولأن مبدأ التقنع نفسه لا يقتضى ذلك، ولا يكفله.

واستنادا إلى حقيقة أن انتماء قصيدة القناع إلى الجنس الغنائى الدرامى يتأسس على طبيعة حضور وغياب كل من أنا الشاعر، وأنا الشخصية أو الكينونة التى يتخذ منها أنا مغايرا، فى القناع، وفى القصيدة؛ أى على تجربة الرؤيا الداخلية المؤسسة لتكوين القناع، ولبناء القصيدة؛ فإن ذلك لا يفسر فحسب مسألة التباس إحالة الصوت والضمير اللذين تتميز بهما قصيدة القناع، وإنما يكشف الجدلية المولدة لمنابع التوترات الدرامية ممكنة الانتشار فى مستوياتها جميعا، فيما هو يحدد الأطراف المتداخلة فى احتمالات الإحالة، بوصفها أطرافا أساسية، ويكشف حقيقة أن قصيدة القناع تتميز، من هذه الوجهة، عن قصيدة الشخصية الشعرية المستقلة تماما عن الشاعر، فى كونها قصيدة ذات مستويين متجادلين: ظاهرى وباطنى؛ أى ذات سطح وقاع، أو قناع ووجه، غير قابلين للتطابق التام، الذى تتميز به، من جهة أولى، قصيدة الشخصية الشعرية لكونها تنطلق من منظور موضوعى، ومنطلق درامى، يكفلان لها هذا التطابق بقصرهما الإحالة على صوت الشخصية الشعرية (الصوت الثالث)، وعلى أناها الغنائى المفارق للذات الشاعرة، أو الذى تتميز به، من جهة ثانية، قصيدة غنائية مسطحة من قصائد الاعتراف الرومانتيكى، والتعبيرية الذاتية المباشرة؛ لكونها تنطلق من منظور ذاتى، ومنطلق غنائى، يكفلان لها بانغلاقهما غياب الالتباس، والتطابق التام ما بين الصوت المسموع فيها وصوت الشاعر (الصوت الأول نادرا والثانى غالبا)، وما بين ضمير المتكلم المهيمن عليها وأنا الشاعر الغنائى، بمعناه السطحى والمباشر.

وإن كان لما سبق أن يعنى شيئا، مع ملاحظة الاختلاف النوعى بين القصيدتين (قصيدة الشخصية الشعرية، القصيدة الغنائية المسطحة)؛ فإنما يعنى أنهما لا تمتلكان، على صعيد حركة إحالة الصوت المسموع، والضمير المهيمن، غير المستوى الظاهرى؛ وذلك لأنه لا يوجد فى كل حال، غير الوجه فحسب؛ ولأننا مهما أوغلنا فى عمق مفترض، هنا أو هناك، لن نعثر على وجه سواه. وليس لهذه الحقيقة إلا أن تكون حائلا دون القصيدتين وحيازة المنابع المولدة للتوترات الدرامية المميزة لقصيدة القناع؛ لأن كلا منهما قد ألغت، بطريقتها الخاصة، الجدلية المنتجة لهذه المنابع. وفى حين أوجدت قصيدة الشخصية الشعرية جدليات أخرى تنتج توترات درامية قد تشترك فيها مع قصيدة القناع، وقد تنفرد بها؛ فإن القصيدة الغنائية المسطحة تظل عاجزة عن فعل ذلك طالما ظلت على حالها، مكتفية بجنسها، وبانغلاقها، وبعزفها المنفرد على أوتار صوت ملتئم، بلا رجع، وبلا قرار.

إن أية مقاربة نقدية لا تجعل من تحليل العلاقة بين ظاهر قصيدة القناع، وباطنها، محورا رئيسيا ترتكز عليه، وتنطلق منه فى حركة وثابة تتوخى اكتشاف الأبعاد والانعكاسات المختلفة لهذه العلاقة، لن تكون مقاربة فقيرة تفتقد المنظور النقدى الكفيل بإضاءة القصيدة، والإجراءات التحليلية النابعة من خصوصيتها فحسب؛ وإنما ستكون مسكونة، منذ البدء، بإغفالين أساسين يهدمان صلاحيتهما؛ إذ يفضيان بها إلى تعتيم القصيدة عوضا عن إضاءتها، وإلى العجز عن التمركز فى مفاصل استنطاقها. وليس ذلك لأنها تطل عليها من منظور لا ينبع من طبيعتها، أو لأنها تتعامل معها وفق معايير تنافى النوع الشعرى الذى تنتمى إليه؛ بل لأن عدم صلاحية المنظور، وتنافى المعايير، ليسا إلا انعكاسا مباشرا لغياب الوعى بالطبيعة النوعية للقصيدة، ولإغفال مبدأ التقنع الذى تتأسس عليه.

واستنادا إلى ذلك، فإن تأسيس أية مقاربة نقدية، أو أية قراءة نصية، لقصيدة القناع، على التحليل متعدد المستويات والأبعاد للعلاقة ما بين ظاهرها وباطنها، سطحها وقاعها، أو ما بين وجه القناع الذى يخوض تجربتها وينطقها، ووجهى الشاعر والأنا المغاير، ليس مجرد خيار نقدى يمكن الأخذ به أو تركه؛ وإنما هو، فى ما نحسب، ضرورة يتوجب الأخذ بها إذا ما كنا من جهة أولى، جادين فى اعتقادنا أن القصيدة، أية قصيدة، توارى مفاتيحها فيما هى تبث إشارات تدعونا إلى العثور عليها، وتدلنا على مسارب الوصول. وإذا ما كنا، من جهة ثانية، ندرك الأهمية القصوى، والنتائج الثرية، لمواءمة منهج التحليل النصى، وإجراءاته، مع الطبيعة النوعية للقصيدة، ومع المبدأ الذى تتأسس عليه، ومع أسلوب التشخيص الذى تعتمده فى بناء النص، وتكوين القناع.

ولأن مبدأ التقنع، والنوع الغنائى الدرامى الذى تنتمى إليه قصيدة القناع، وأسلوب التشخيص الذى تعتمده، هى جميعا ذات طبيعة جدلية؛ فإن ذلك يفسر، إذا ما أدركناه، التجاوبات الطردية، والعكسية، ما بين ابتعاد قاع القصيدة عن سطحها، أو اقترابه منه، على أى مستوى من المستويات، وما بين المزايا الفنية، أو العيوب التى تحوزها القصيدة. وهو الأمر الذى يعنى أن إنهاض المقاربة النقدية على تحليل علاقات التجاوب الطردى، والعكسى، بين جميع مستويات القصيدة، لا يتكفل بتمكين الناقد من اكتشاف القوانين والآليات الحاكمة لتكون القناع ولبناء النص، فحسب؛ وإنما يتكفل، فى تواشج متصل، بتوفير المعطيات الكافية لتحديد الانتماء النوعى للقصيدة، ولكشف انعكاساته الممكنة على الشكل الذى تتلبسه. وليس ذلك لأن كلا الأمرين ضرورى لتأسيس قراءة إنتاجية لا تغفل نوع القصيدة، ولاشكلها، ولا أسلوب التشخيص الذى تعتمده، ولا المبدأ الذى تتأسس عليه؛ وإنما أيضا لأنهما يوفران، إذ يفتتحان أفق هذه القراءة، المعطيات الكافية لجعل التحليل النصى يحكم على القصيدة من حيث قدرتها، أو عدم قدرتها، على إشباع الدوافع التى استدعت ظهورها بوصفها قصيدة قناع تنتمى، من حيث المبدأ، إلى الحداثة الشعرية، وتنهض بإنجاز التجاوزات التى أرادت هذه الحداثة تبرير وجودها بإنجازها، أو تأسيس حداثتها عليها. وإذ يتخلى الناقد عن الأحكام المعيارية الخارجية، ويعطى التحليل النصى المؤسس على منظور نقدى، وإجراءات تحليلية تنبع من القصيدة، فرصة النطق بالحكم؛ فإنما هو، فى الحقيقة، يعطى هذه الفرصة للقصيدة؛ ذلك لأن الحكم يظهر وكأنما هو حكم تطلقه على نفسها، لأنها تتضمنه؛ ولأن مهمة الناقد، من هذه الوجهة، قد تركزت على اكتشافه، والكشف عنه.

وإذ ينبغى لأية قراءة إنتاجية لأى نص أن تنهض نفسها على القانون الذى يحكم بناء هذا النص، فإن تأسس قصيدة القناع على ديالكتيكى تماه وتناص متجاوبين يوجب إنهاض أية قراءة نصية إنتاجية لهذه القصيدة على مواكبة مستمرة لصيرورة النص ـ التجربة. وذلك من خلال تعقب وتحليل حركة مؤشر بناء النص، الذى هو، فى الوقت ذاته، مؤشر تكوين القناع الذى ينظمه، وينطقه، ويخوض التجربة المروية فيه؛ بحيث تتكشف من خلال هذه القراءة السياقية ـ الرأسية، حركة ديالكتيك التناص المواكبة حركة ديالكتيك التماهى. ذلك أن الحركة الأولى هى التجلى النصى الظاهر للحركة الثانية التى تقع فى إطار تجربة رؤيا داخلية يتفاعل فيها أنا الشاعر بأنا مغاير، أو بأكثر من أنا مغاير، هو، أو هم جميعا، القطب الموضوعى فى تكوين القناع. وذلك بالمعنى

الذى يجعل من ديالكتيك التماهى مؤسسا خفيا لديالكتيك التناص، بينمـا يكون ديالكتيك التناص تجليا نصيـا لهـذا المؤسس.

وإذ تفتح القراءة السياقية ـ الرأسية، أوسع الآفاق أمام تعرف النصوص المتداخلة فى بناء القصيدة، وإدراك طبيعة العلاقات القائمة ما بين القصيدة والنصوص المصدرية التى تنهض عليها؛ فإنها تفتح، فى الوقت ذاته، أوسع الإمكانات لتعرف طبيعة العلاقة القائمة ما بين أنا الشاعر والأنا المغاير: صوتا ولغة وتجربة وهوية، ولإدراك حركة التفاعل ما بين القناع الناتج عن الحركة السابقة، والمستمر فى التكون بفعل استمرارها، وما بين أنات مغايرة، وأنماط أصلية أخرى، ينفتح القناع على تجاربها، ويمتص جوهر هوياتها.

وفى ضوء تعرف حركتى التناص والتماهى، وفى سياق تحليلهما، وإدراك العلاقات القائمة بينهما، تتكشف النصوص المصدرية الكامنة فى قاع القصيدة، والمتفاعلة فيه، والمتداخلة فى نسيجها النصى، وتتكشف، بتكشفها، وببناء الشبكات الدلالية الناجمة عن تداخلها وتفاعلها، الأنات المغايرة: الشخصيات والكينونات والرموز والأنماط الأصلية...إلخ، التى ينفتح الشاعر على التفاعل متعدد المستويات معها، لتكوين الأنا المغاير، أو التى ينفتح القناع نفسه، بعد انبثاقه، ليتفاعل مع تجاربها، وليجتاف بعض خصائصها ومكوناتها، موسعا ومعمقا، تجربته وهويته.

وبتكشف آليات اشتغال ديالكتيكى التناص والتماهى، تتكشف الطريقة، أو الطرائق، الحاكمة حركة مؤشر بناء النص وتكوين القناع، وهو الأمر الذى يفضى إلى إدراك الآليات الحاكمة للبنى الثلاث: الموضوعية والرمزية والدرامية، وإلى اكتشاف العلاقات الداخلية لمكونات كل بنية منها، والعلاقات القائمة بينها جميعا؛ بحيث يقود هذا إلى اكتشاف البنية الكلية العميقة للقصيدة، وللقناع، فى آن، وإلى قراءة دلالاتها دون اجتراء على النصوص بتمزيقها إلى ثلاث بنى منفصلة؛ وذلك لأن العلاقات التفاعلية المستمرة ما بين هذه البنى الثلاث التى لا يمكن أن توجد أى منها وجودا فعليا مؤثرا، بمعزل عن الأخرى، هى التى تكون البنية الكلية العميقة للقصيدة، والبنية العميقة للقناع.

واستنادا إلى الإمكانات التى تتيحها القراءة السياقية ـ الرأسية التى أوضحنا معالمها الرئيسية، متوخين أن تكشف القراءة التحليلية للقصيدة المختارة عن آلياتها، وعن الإمكانات الواسعة التى تتيحها لتوظيف إجراءات منهجية متعددة تستدعيها النصوص نفسها؛ فإننا نستطيع أن نتعرف ـ فى مجرى تحليل نصى متعدد المستويات ـ العلاقات المتشابكة ما بين دوافع التقنع والوظائف التى يؤديها القناع فى القصيدة، وما بين ديالكتيكى التناص والتماهى، وما بين مكونات قاع القصيدة والعناصر المتفاعلة فى نسيجها النصى، وما بين الشاعر وأناه المغاير، وما بين القناع والرموز، والذوات الأخرى الحاضرة فى النص ـ التجربة. أى بإيجاز: ما بين البنى الثلاث التى تتشابك فى بنية كلية ملتحمة تجسد تجليا فنيا متميزا من التجليات الفنية المحتملة لقصيدة قناع مؤسسة ومبنينة، أو التى تتفكك عرى لحمتها؛ فتبقى القصيدة فى دائرة التسطيح، والتقريرية والمباشرة، والغنائية الذاتوية، والرومانتيكية الفجة التى حاولت أن تتجاوزها، دون أن تقدر على إنجاز ذلك.

وسيمكننا هذا المنهج القرائى الذى يعتمد التفكيك وإعادة التكوين فى تلازم مستمر يواكب حركة مستمرة فى مسارات النص الأفقية والرأسية؛ من قراءة العلاقات التفاعلية ما بين البنى الثلاث، فى هذه القصيدة أو تلك. وسيمكننا بالتالى، من اكتشاف تجليات مختلفة لقصيدة القناع.

واستنادا إلى فرضية أن ديالكتيكى التماهى و التناص هما القانونان المؤسسان لقصيدة القناع، وأن هذين القانونين ليسا إلا وجهين لمبدأ واحد: وجه باطن متخف، ووجه ظاهر متجل؛ فإن هذا يولد فرضية أننا لا نستطيع أن نتعرف الوظائف التى يؤديها القناع فى القصيدة، بمعزل عن تعرف النصوص المصدرية المتفاعلة فى بناء النص وتكوين القناع. وهو الأمر الذى يعنى أننا لا يمكن أن نتعرف وظائف القناع المنبثقة من تشكل البنى الثلاث، إلا فى مجرى اكتشاف علاقات التناص، وطبيعة العلاقات القائمة ما بين القصيدة ـ التجربة، والنصوص المصدرية التى تنهض على التناص معها، فيما ينهض القناع على التفاعل المستمر ما بين الشاعر، من جهة، وتجارب وهويات الشخصيات التى تجسدها تلك

النصوص من جهة ثانية. ومن هنا، فإن القراءة النصية للقصيدة المختارة ستحاول اكتشاف مصادر تكوين القناع وتحليلها، وبناء النص بحيث تتأسس هذه القراءة على تعقب، وتحليل، حركة مؤشر البناء، والتكوين؛ لإدراك آليات اشتغال ديالكتيكي التماهي والتناص، وطرائق إنتاج البنى الثلاث، في مجرى بناء النص، وتكوين القناع.

## قراءة فى قصيدة
## قناع المتمرد
## كلمات سبارتاكوس الأخيرة

تتكون البنية اللفظية ـ النحوية للعنوان: «كلمات سبارتاكوس الأخيرة»[17] من ثلاثة أسماء: مضاف، ومضاف إليه، وصفة، على التوالى. ولا تشكل هذه البنية جملة مفيدة إلا فى ضوء العلاقة التى تنسجها مع القصيدة التى هى عنوان لها، وعلى اعتبار أن هذا العنوان يحمل خبرا لمبتدأ محذوف هو اسم الإشارة: «هذه» الذى يشير إلى القصيدة، أو على اعتبار أن العنوان مبتدأ لخبر سيأتى، هو: القصيدة.

وإذ تفضى صيغة الإضافة: «كلمات سبارتكوس» إلى جعل القصيدة رديفا للكلمات، وإلى إسناد الكلمات إلى الشخصية التاريخية: سبارتاكوس، قائد إحدى ثورات العبيد فى الأزمنة الرومانية القديمة، فإن الصفة: «الأخيرة»، تضفى على الكلمات دلالة الحسم والقطع؛ فهى كلمات نهائية، أخيرة، لا يملك صاحبها، لسبب أو لآخر، أن يعدلها أو يغيرها، أو يضيف إليها، أو يتراجع عنها. وهى كلمات حاسمة قاطعة، إما لأنها تحمل وجهة نظر شخصية متعينة غير مطالبة بتقديم برهان أو دليل عليها؛ لأنها نتاج تجربتها الخاصة، وخلاصة رؤيتها لذاتها وللعالم، تلك المحكومة بمنظورها الاستثنائى الخاص، وبتجربتها المتميزة. وإما لأنها حقيقة مطلقة تكرر تأكيدها على امتداد أزمنة التاريخ.

وهكذا يغلق العنوان إمكان إسناد الكلمات ـ القصيدة إلى الشاعر أمل دنقل، غير أن المصاحبات النصية، أو النص الموازى، تفتح هذا الإمكان، إذ تخبرنا أن أمل دنقل هو المؤلف الفعلى لكلمات سبارتاكوس التى يحضرنا العنوان للإصغاء إليها، دون أن يحدد هوية الصوت الذى ستأتى محمولة عليه. وما بين إغلاق هذا الإمكان وفتحه، وفى المسافة التى تصل الشاعر بسبارتاكوس وتفصلهما، وفى حركة إبعاد الأول وإظهار الثانى، وفى تركيز العنوان على الرسالة: الكلمات ـ القصيدة، وعلى المرسل المحتمل: سبارتاكوس، مؤشرات توحى بأننا إزاء قصيدة تتوافر على البنى الثلاث: الموضوعية، والدرامية، والرمزية، فتبتعد عن أن تكون محمولة على صوت الشاعر، أو دائرة على محوره، وتنطوى على إمكان أن تكون قصيدة شخصية شعرية، أو قصيدة قناع، يكون سبارتاكوس، فى كل حال، هو محورها الرئيسى، رمزها المحورى، خائض تجربتها، وصاحب الكلمات المنطوقة فيها.

تضىء جدلية الحضور والغياب، التى تحكم علاقة سبارتاكوس ـ الشاعر بالقصيدة، حضور الأول، وتغيّب الثانى، دون أن تلغى حضوره المراوغ فى أعماق الأول؛ فتؤسس القاعدة الموضوعية التى تعطى القصيدة استقلالها عن الشاعر، وتفتح، عبر اعتماد أسلوب تشخيص مزجى: غنائى درامى، أو درامى غنائى، إمكان إنتاج البنيتين: الدرامية والرمزية. ويؤدى إسناد الكلمات لسبارتاكوس، وهو الإسناد الذى يؤسس، فعليا، موضوعية القصيدة، إلى إنتاج مفارقة لافتة تتأتى من حقيقة أن كتب التاريخ، والنصوص المصدرية القديمة ذات الصلة، لم تحمل إلينا كلمات قالها سبارتاكوس التاريخى مباشرة، أو نقلت عنه على ألسنة رواة ومؤرخين؛ بحيث يمكن للشاعر أن يستدعيها، أو يبنى قصيدته على الحوار معها؛ فليس فى المصادر القديمة حضور نصى فعلى لثورة العبيد وقائدها، وإنما لهما حضور هامشى سطحى يكاد يشارف حدود الغياب[18]، وهو الأمر الذى يلغى افتراض أن تكون هذه المصادر التى استدعى منها اسم سبارتاكوس حاضرة، حضورا جوهريا، فى بناء النص ـ الكلمات، وفى تكوين تجربة، وهوية، مبدعه المضمّن، وسواء فى ذلك أكان شخصية شعرية مستقلة تماما عن الشاعر، أم كان قناعا لذاته العميقة. وباستعداد هذا الفرض، ودون إغفال انطواء المصادر القديمة على بذرة صغيرة قابلة للانغراس فى تربة الخيال

الخلاق، تظهر فرضية أن يذهب مؤشر البناء والتكوين إلى استلهام النصوص الإبداعية المعاصرة التى أعطت سبارتاكوس، وثورات العبيد، حضورا نصيا رسخ وجودهما فى الحياة والتاريخ، فيما هو يعمل ـ أى المؤشر ـ على بناء تجربة جديدة ـ قديمة، لسبارتاكوس قديم ـ جديد، تنبع من قراءة الشاعر وتأويله الخاص للبذرة التاريخية القديمة، التى غرسها فى تربة الواقع المعاصر الذى انطلق منه ليستجليه فى مرايا الماضى، فيما هو يستجلى الماضى، ويؤوله، ويقتنص رؤيته له، فى مرايا هذا الواقع، واصلا الماضى بالحاضر، وفاتحا كليهما على الأزمنة.

يحدد العنوان انتماء القصيدة: «كلمات سبارتاكوس الأخيرة» إلى العالم الأدبى السبارتاكوسى الذى ينهض على بذرة تاريخية صغيرة أعيد غرسها فى تربة الواقع المعاصر منذ مطلع القرن العشرين؛ قرن الأممية وثورات التحرر التى تبنت سبارتاكوس وأشباهه، والإيديولوجيات والإبداعات الأدبية، والفنية، التى عملت، بقوة لافتة، على «أسطرته» من وجهات نظر متباينة، ومنظورات متغايرة.

يقود إدراكنا لما تقدم إلى توليد فرضية مؤداها أن القصيدة التى نقاربها ليست نتاجا لغرس البذرة التاريخية فى تربة واقع يلتهب برؤية الشاعر، وخياله الخلاق، فحسب، وإنما هى نتاج غرس أحيط بالأجواء الناتجة عن غرونسات هذه البذرة فى أراض مختلفة، وفى أخيلة مبدعين آخرين، خاصة الكاتب الروائى هوارد فاست Howard Fast، مبدع الرواية الشهيرة(Spartacus) التى ترجمت ونشرت[١٩] فى مصر قبيل كتابة الشاعر القصيدة، وهى الرواية التى حولت إلى فيلم سينمائى تكرر عرضه قبل صدور ترجمتها، وبعده.

وإذ نجد، فى ضوء هذه الفرضية، أن القصيدة تبدع تجربة سبارتاكوسية تشق لنفسها سياقا خاصا فى إطار السياق العام للعالم الأدبى السبارتاكوسى، فإننا نفترض، فى ظل غياب حضور نصى متميز لسبارتاكوس القديم، أنها لا تعيد إنتاج تجربة قديمة، وإنما تبدع تجربة قديمة ـ جديدة، ستكون محملة بآثار وعلامات تدل على انتمائها إلى الشاعر الذى أبدعها، وإلى الحقبة الزمنية التى استدعتها، وإلى الواقع الذى أنتجت فى ظل شروطه الخاصة، فيما هى تقول تجربة قديمة ـ مبتكرة، ترتبط بشخصية تاريخية يفصلنا عنها ما يقرب من ألفى عام؛ فليس اختيار الشاعر سبارتاكوس ـ الرمز، ليكون شخصية شعرية، أو قناعا، تدور القصيدة على محوره، مجرد اختيار ذاتى معزول، أو مشروط برغبة خاصة، وإنما هو، فى تواشج متصل، اختيار محكوم بعلاقة الشاعر بالواقع الذى يعيشه، ويعانيه، وبالرؤية التى تخامره عن ذاته، وعنه، وبالشعر الذى هو مجاله التعبيرى الخاص، والذى يتطلع إلى إثرائه وتجديده، مثلما هو مشروط بالجوهر الذى تحتضنه البذرة التاريخية، أو الشرارة التى تفتح أفق ابتكار تجربة سبارتاكوس القديم، عبر الإطلال على الواقع الذى عاشه وعاناه، وتمرد عليه.

ولعل فى ما سبق، وفى المحمولات الدلالية ـ الرمزية لهذا الاسم ـ الرمز، ما يؤكد تداخل الدوافع الكامنة وراء اختيار الشاعر سبارتاكوس ليكون محورا لقصيدة يفتح حضوره فيها إمكانات واسعة لإنجاز وظائف، وأهداف، متداخلة، ومتعددة الأبعاد والمستويات؛ فليس لسبارتاكوس أن يكون قابلا لتجسيد نزعة ذاتوية معزولة، ومغلقة على ذاتها؛ ذلك لأن أعمق ما تبثه بؤرة الدلالات الكامنة فيه، يتمثل فى انفتاحه على الآخر الشبيه، وصراعه مع الآخر النقيض، وإدراكه العميق تناقضات الواقع، ورفضه له، وتمرده عليه، انطلاقا من رؤية طوباوية تضع المثل الأعلى القابل للتحقق فى مواجهة الواقع القائم، أو تضع الفردوس فى مقابل الجحيم، والحياة الحرة فى مقابل الوجود المؤجل.

وعلى الرغم من أن العنوان لا ينطوى على ما يحدد، بدقة وحسم، هوية صاحب الصوت الذى سينطق القصيدة، والذى سيحمل إلينا كلمات سبارتاكوس، فإن نهوضه بمطابقة القصيدة بهذه الكلمات، يضع احتمال أن يكون الإنسان المتمرد: سبارتاكوس، قناعا للشاعر أمل دنقل، فى مقدمة الاحتمالات الممكنة، ومن بينها، بالطبع، احتمال أن يكون شخصية شعرية مستقلة تماما عن الشاعر. وعلى ذلك، فإن تعرف طبيعة حضور سبارتاكوس، فى قصيدة تقول كلماته، يظل مرهونا بتعرف هوية الصوت الذى تنحمل عليه هذه الكلمات، والذى يخوض تجربة القصيدة وينطقها، وهو

الأمر الذى لا يمكن إدراكه إلا بمقاربة القصيدة، لتحليل حركة إحالة الضمير المهيمن عليها، ولتعرف طبيعة حضور كل من سبارتاكوس، والشاعر، فيها، وصلة أى منهما بالصوت الذى ينطقها، وذلك فى ضوء الإيحاءات التى يعكسها العنوان عليها، أو التى تعكسها هى عليه، لتعدل إيحاءاته، ولتعيد توجيهها، أو لتنسخها.

ما إن نغادر العنوان الرئيسى، وندخل القصيدة محملين بإيحاءاته، حتى نواجه عنوانا فرعيا يسم مطلعها: «مزج أول» (ص٧٣) فندرك أن المطلع، أو المقطع الأول، المكون من متتالية شعرية واحدة، يقوم على تركيب مزجى يعتمد تقنية مونتاجية Montage تمازج بين عناصر ومكونات مختلفة، فتغير طبيعتها، لتنشئ تركيبا جديدا يتجاوزها جميعا؛ لأنه ينتج عن تفاعلهما، وليس عن اجتماعها فى تجاور مكبوح عن التفاعل. ولعل فى هذا العنوان ما يوحى، دون جزم أو تأكيد، باحتمال أن تكون مشاهدة الشاعر الشريط السينمائى المؤسس على رواية هوارد فاست، هى التى أوحت إليه بفكرة القصيدة، أو كانت على أقل تقدير، حافزا قاده إلى تعرف تجربة سبارتكوس فى مظانها المحتملة، ومن بينها، بالطبع، النصوص التاريخية والإبداعية، التى تتناول التاريخ الرومانى القديم، أو التى تجسد حضورا نصيا إبداعيا لسبارتاكوس التاريخى؛ بحيث أدى هذا التعرف، متضافرا مع عوامل أخرى، إلى توليد فكرة مطابقة القصيدة بكلمات يفترض أن قائلها هو سبارتاكوس: الإنسان المتمرد الذى تدور القصيدة على محوره، وذلك على نحو ما تدور الرواية، والشريط السينمائى.

وإضافة إلى ما تقدم، فإن عنوان المقطع الأول يؤسس حتمية أن تحمل المقاطع الأخرى العنوان نفسه مع تباين الصفة التسلسلية، بحيث نكون إزاء أمزاج متوالية: مزج أول، ثان، ثالث، رابع، وهو الأمر الذى يوحد التقنية المعتمدة فى جميع المقاطع، ويشير إلى أن كل مقطع يشكل حركة، أو صورة مشهدية متسعة، مستقلة بذاتها، متصلة بغيرها، ومتداخلة معه، وكأنما المقاطع ــ الحركات والمشاهد، هى مرايا متقابلة، أو متداخلة، تتبادل الانعكاسات المتزامنة، أو القبلية والارتجاعية، لتصوغ حركة كبرى، أو صورة كلية، هى القصيدة ذات البناء المونتاجى، الذى يفضى إلى تركيب جديد يوالف بين عناصر ومكونات متباعدة، ونتعرفه من خلال اكتشاف العلاقات الداخلية القائمة بين هذه العناصر والمكونات، أى من خلال تعرف البنى الجزئية العميقة لكل سطر شعرى، ومتتالية، ومقطع، واكتشاف العلاقات الداخلية القائمة بينها جميعا، التى تؤسس البنية الكلية العميقة للقصيدة بأسرها، بوصفها وحدة ملتحمة، وكينونة موضوعية لها استقلالها عن الشاعر؛ لكونها كلمات مسندة إلى سبارتاكوس، وسواء فى ذلك أكان شخصية شعرية، أم قناعا.

ونظرا لأن المزج هو التقنية المعتمدة فى جميع المقاطع، فإن فى ذلك تأكيدا لوعى الشاعر بمبدأ التناص، باعتباره مبدأ جوهريا فى الإبداع، وفى الشعر الحداثى بخاصة؛ بحيث يمكن أن نفترض أن غياب الحضور النصى لسبارتاكوس، لاسيما فى المصادر التاريخية القديمة، قد دفع الشاعر إلى توظيف هذا المبدأ، عن قصد وتعمد، بغية بناء تجربة هذا الإنسان المتمرد على نحو ما يرى إليها، وبقصد الإسهام فى تأسيس، وتوسيع، مدارات العالم الأدبى السبارتاكوسى، وتعميق حضور سبارتاكوس فى الأزمنة، وذلك بإبداع نص يرسخ حضوره فى قديم الثقافة العربية، وجديدها، وفى الثقافة الإنسانية التى تحتضن تفاعل الثقافات والإبداعات.

ويمكننا، بناء على ذلك، أن نتوقع ابتعاد مؤشر البناء والتكوين عن المحور المؤسس على علاقة الشاعر بنصوص مصدرية تجسد تجربة سبارتاكوس التاريخى ــ المبتدع ، تجسيدا مباشرا، ليذهب بعيدا نحو اختراق نصوص أخرى، عديدة ومتباينة، فيمتص منها عناصر ومكونات وكلمات يصهرها فى بوتقة بناء تجربة سبارتاكوس القديم ــ الجديد، ويلهبها بخيال شاعر خلاق يكوّنه، ويصوغ هويته، ويبتكر كلماته الأخيرة التى تقول تجربته، أو تكثف حكمتها المستخلصة، فيما هى تحمل الإيحاء بقيمه العالية، وبجوهر رؤيته لذاته، وللعالم:

المجد للشيطان معبود الرياح

من قال «لا» فى وجه من قالوا «نعم»

من علّم الإنسان تمزيق العدم

من قال «لا»، فلم يمت

وظل روحا أبدية الألم. (ص٧٣)

ذاك هو مطلع الكلمات، أول الأمزاج، ابتهال القصيدة الأول، وتطويبها الأخير؛ خلاصة التجربة المروية فيها، ذروة ذراها الدرامية، وحكمتها المصفاة. تتساكن فى كلماته الأفكار والرؤى ملتحمة بالمشاعر والأحاسيس، فتومض بالتوتر الداخلى العنيف لذات إنسانية حكمتها تجربة بالغة الضراوة، وانتهت إلى مصير أليم. فمن يكون صاحب هذا الصوت الذى تأتينا الكلمات محمولة عليه؟ ومن يكون صاحب هذا الصوت الفاوستى الذى يرفع التطويب باسم الشيطان، مبتكر الرفض، ومعبود الرياح؟ ومن يكون صاحب هذا الصوت الذى يبرم ميثاقا مع الشيطان، ويعلن أنه من سلالته؟ وما فحوى هذا الميثاق الذى يفتح الوجود، ويغلق مهاوى العدم؟

ليس فى المزج الأول أى مـؤشـر بارز يوضح هوية صاحب الصوت الذى ينطقه، فليس فيه اسم علم، أو إشارة، أو متعلق لازم يدل مباشرة، أو مواربة، عليه. كما أنه لا يتضمن ضميراً نحويا، ظاهرا أو مستترا، يمكن تأمله، وتحليل علاقاته؛ لاكتشاف الذات الناطقة التى يحتمل أن يحيل إليها. إن الحاضر الوحيد، فى المطلع، وعلى هذا المستوى، هو الغائب الذى باسمه، وإليه، يرفع التطويب: الشيطان؛ بحيث يمكننا، فى ضوء غياب الشاعر عن نصه وكمون صوته فى القرارات العميقة لصوت ناطق هذا النص، واستنادا إلى أن العنوان الرئيسى لا يحدد، بدقة وحسم، مسألة نطق سبارتاكوس، وعلى نحو مباشر الكلمات المنسوبة إليه، أن نفترض أن الصوت الذى نصغى إليه فى المطلع هو صوت مجرد، أو هو صوت جماعة من المبتهلين غير المرئيين، أو صوت جوقة مفترضة تنطق بلسانها الموحد كلمات تجربها عليه ذات إنسانية جوهرية، ومطلقة، مجربة وغارقة، لتقول، عبر هذا الصوت، حكمتها الأخيرة المستخلصة من تجربتها الموغلة فى الزمان، والمفتوحة على أزمنة تجىء.

ونظرا لأن انعكاسات العنوان الرئيسى على المطلع، تولد إحالة مراوغة إلى سبارتاكوس باعتباره ناطقا محتملا لكلمات منسوبة إليه، فإن هذه الإحالة لا تلغى الفروض السابقة، ولا تستبعد غياب صوت الشاعر فى أعمق قرارات الصوت المسموع، وإنما هى تعمل على تشتيت حركة الإحالة، وتولد الإيحاء العميق بأن الصوت الذى نصغى إليه هو صوت مسكون بكثرة لا تتناهى من الأصوات الرافضة المتمردة: فى الماضى، وفى الحاضر، وفى المستقبل. وهو الأمر الذى يعمق درامية الصوت، ويرتفع بها إلى أعلى الذرى، وذلك على النحو الذى يجعل من تداخل الأصوات، والتحامها فى صوت كونى واحد، معادلا للإطلاقية الحاسمة التى تحيط بشبكة الدلالات التى تحملها كلمات المطلع. مثلما يجعل من التوتر الدرامى الداخلى لهذا الصوت الممتد بامتداد الأزمنة، والمسكون بأصوات كثيرة لا تتناهى من ذوات إنسانية تتكثف تجاربها، ومصائرها، فى حكمة واحدة، وخلاصة أخيرة، معادلا دراميا صوتيا للتوتر الدرامى الدلالى، الفكرى والشعورى، الذى تنطوى عليه هذه الخلاصة وهى تؤكد أن انخراط الروح فى «أبدية الألم»، هو الشرط الحاكم الوجود.

وقد نذهب، فى ضوء انعكاسات العنوان الرئيسى، إلى افتراض أن صوت سبارتاكوس ينطق المزج الأول، وأن هذا المزج ليس إلا تطويبا يرفعه باسم الشيطان، وإليه، كأنما هو ديباجة تفتح الكلام، أو حكمة مكثفة سيأتى شرحها، وتوضيح منابعها، وبيان التجربة التى أنتجتها. ولكن هذا الفرض ــ المركب، الذى تؤصله مؤشرات نصية تقدمها الأمزاج الثلاثة الأخرى، حيث تؤكد ــ كما سنرى ــ أن سبارتاكوس هو ناطق القصيدة ــ الكلمات الأخيرة المنسوبة إليه ــ لا يفضى إلى إلغاء الفروض الأخرى، بل يعمل على إدماجها، حيث يمتص صوت سبارتاكوس جميع الأصوات ويوحدها فى صوته، فيكون الصوت الكلى الجامع للكثرة الهائلة من الأصوات العائدة لذوات إنسانية رفضت واقعها، فى الماضى، وتمردت عليه بحثا عن حريتها، وعن وجودها الإنسانى الحقيقى، وترفض واقعها الحاضر، وتتمرد عليه، وسيكون لها الشأن نفسه مع المستقبل الذى سيصير حاضرا يتوجب التمرد عليه بغية توسيع مدارات الحرية الإنسانية، والصعود بالإنسان إلى أعلى ذرى الوجود الفاعل فى الحياة؛ ذلك لأن «الحرية هى المستقبل»[٢٠]، ولأن «الحق مرتبط بتحقيقها، والجمال نتيجة لتحقيقها»[٢١]، ولأن «الإنسان الحر هو الإنسان الحقيقى»[٢٢] الجميل.

وبافتراض أن سبارتاكوس هو صاحب هذا الصوت الكلى الجامع؛ فإننا نستطيع أن نتعرف، فى شبكة دلالات

المزج الأول، خصائص هويته، والقيم التى يعتنقها، والمشاعر التى تجتاحه وهو يكشف، فى التطويب الذى يرفعه للشيطان، خلاصة الحكمة المستخلصة من تجربته الإنسانية اللامتناهية، ومن انخراط روحه الخالقة فى ألم وجودى عبقرى خلاق.

إن امتصاص صوت سبارتاكوس أصوات جميع الرافضين المتمردين، منذ فجر الوجود، وعلى امتداد الأزمنة، هو امتصاص لمكونات تجاربهم، ولخصائص هوياتهم، ولمصائرهم. وهى المكونات والخصائص، والمصائر، التى تتوحد فى النمط الأصلى الأعلى للرفض والتمرد: الشيطان، ذاك الذى كان لرفضه وتمرده أن يمزق العدم، وأن يفتح أبواب الوجود، والذى إليه تنتمى سلالة المتمردين الرافضين الذين لا ينضب رفضهم وتمردهم ـ كما سنرى مع متابعة التحليل ـ على قضايا لا تتصل بحياتهم على الأرض، وبوجودهم الدنيوى فى الوجود.

وبتواصل سبارتاكوس مع نمطه الأصلى الأبعد غورا فى الثقافة الإنسانية، والذى يصلنا بفجر الحياة، وبتفجراتها الأولى، حيث كان الإنسان يتصور أن الرياح أرواح هائلة تتدافع، وأن لا ثبات فى الحياة، بل حيوية دائمة وتحولات مستمرة، فإنه يكون قد تحول، منذ مطلع القصيدة، إلى نمط أصلى، أو إلى نموذج عال يحتضن فى أعماقه جوهر أشباهه الذين تواصلوا حضورا منذ فجر الحياة، وحتى لحظة نطقه كلماته الأخيرة، بل حتى لحظة اتصال القارئ، فى أى زمان آت، وفى أى مكان، بهذه الكلمات.

وباندفاع مؤشر البناء والتكوين صوب النصوص المصدرية التى تجسد أول تجربة للرفض والتمرد فى تاريخ الإنسان، فإنه يكون، فى هبوطه وصعوده، قد اخترق كثرة هائلة من النصوص الأسطورية والدينية والفلسفية، ومن الإبداعات الأدبية والفنية التى يصعب حصرها؛ بحيث يمكننا أن نفترض وجود ما نعرفه، وما لا نعرفه من هذه النصوص، فى قاع المطلع، وأن نعتبر الحكمة التى يقولها خلاصة تكثف الخلاصات الأخيرة لتجارب جميع الذوات الإنسانية المتمردة الرافضة على امتداد الأزمنة، وفى شتى الثقافات؛ وبحيث يمكننا اعتبار هذا المطلع ـ الومضة، مفتاحا للولوج إلى عالم أدبى شاسع موسوم بعنوان: التمرد والرفض.

وإضافة إلى إمكان قيام التواصل الذى يقيمه المزج بين سبارتاكوس، من جهة، والشيطان المجرد من أى دلالة دينية، وسلالته المستمرة، من جهة ثانية، على استلهام نصوص تنتمى إلى العالم الأدبى الفاوستى، وإلى الفكر النيتشوى، فإننا نستطيع أن نفترض أن هذا الاستلهام قد تم عبر نص وسيط، هو رواية هوارد فاست، أو هو الشريط السينمائى القائم عليها؛ وذلك لأننا نجد فى هذه الرواية، كما فى الشريط السينمائى، إلحاحا بالغا على إقامة هذا التواصل؛ بغية توكيد شخصية البطل: سبارتاكوس، وتعميق حضور الهوية التى يجسدها فى جميع الثقافات، والمجتمعات، والأزمنة، وهو الأمر الذى يتم باعتماد أساليب وتقنيات مختلفة، لعل أبرزها توزيع العبارات، التى تؤكد تواصل سبارتاكوس بأشباهه، على شخصيات روائية عديدة، تتباين مواقفها منه، ومن ثورة العبيد؛ فها هو الراوى، الذى هو فى الوقت نفسه المؤلف الضمنى للرواية، يرى أن المجالدين ـ العبيد، قد أحسوا، وهم يتحلقون حول سبارتاكوس، فى لحظة إعلانه رفضه وتمرده، بأن «شيطانا ما فى قلبه قليل من الشفقة قد مسه واحتواه»[٢٣]، وأن هذا الإحساس جعلهم يدركون أنه قائدهم الحقيقى القادر على إعادة حياتهم إليهم، وعلى إعادتهم إلى الحياة، وأن من واجبه «أن يتكهن بالمستقبل ويقرأه كما يقرأ الرجل الكتاب المفتوح، وأن يقودهم إليه، وأن يشق لهم الطريق إن لم تكن هناك طرق يسيرون عليها»[٢٤]. يوضح الراوى أن سبارتاكوس لم يكن، بالنسبة إلى المجالدين و العبيد الذين انتفضوا معه فى وجه الأسياد، وضد العبودية والاستبداد، إنسانا مسه شيطان، فأصبح قائدا، وعرافا، ، ومغامرا يفتح المجهول، فحسب، وإنما كان، أيضا، إنسانا مسه إله فأهله لأن يكون خلاق حياة؛ فقد كانوا :

> مشبعين بالأساطير التى تدور حول الرجال الذين مستهم الآلهة. وكان هذا الإيمان ينطق فى وجوههم عندما يتطلعون إلى سبارتاكوس[٢٥].

وإذا ماكان الراوى يتكفل، عبر السرد، بإقامة العلاقة المباشرة التى تجعل من سبارتاكوس، فى منظور المجالدين والعبيد، حسب رؤية الراوى أيضا، إنسانا ممسوكا بشيطان رافض متمرد، وبإله خالق، فإن أقوال الشخصيات الأخرى،

والأحداث والحوارات والمشاهد، تتكفل بترسيخ هذه العلاقة، فيما هى تتبنى حلقات السلالة التى ينحدر منها، فها هو القائد الرومانى كراسوس يرى فى سبارتاكوس تجليا من تجليات برومثيوس؛ فقد: «قرأ الدورة العظيمة التى كتبها أخيلوس [كذا] عن بروميثوس، ورأى جانبا من معناها يتحقق فى سبارتاكوس فى خروجه من حيث كان ليصبح شخصا تعجز كل قوة روما من الوقوف فى وجه عبيده ...» [٢٦]. كما رأى فيه تجسيدا حيا للغز الأبدى: «لغز الرجل رهين القيود الذى يمد يده إلى النجوم» [٢٧]. وهاهو الجالد اليهودى داود «يتمثل أوديسيوس الحكيم الصابر، فى ذهنه، فى سبارتاكوس، وظل الاثنان... وبالنسبة له هما نفس الشخص» [٢٨].

وبالإضافة إلى أن الرواية تقيم موازاة دائمة، وعبر طرائق مختلفة، بين سبارتاكوس وآلهة الموت والانبعاث، بدءا من رديف تموز وأوزوريس الإله آتيس الذى يصلب على شجرة المعرفة ـ الحياة، وحتى السيد المسيح الذى يصلب على خشبة من الشجرة عينها، فإننا نلاحظ أنها لا تفصله عن أشباهه الرافضين المتمردين معه، كما أنها لا تفصله عن قادة ثورات العبيد السابقة على ثورته، أو التى أتت بعدها، أو التى ستأتى، وذلك مع إدراك اختلاف مضمون العبودية بين عصر وآخر، ومجتمع وآخر، فهو ينتمى إلى السلالة التى ينتمى إليها:

> إيونوس الذى حرر كل عبد فى الجزيرة وحطم ثلاثة جيوش رومانية قبل أن يوقعوا به، وأثينيون اليونانى، وسالفيوس التراقى، أو ندرات الألمانى، واليهودى الغريب ابن جوا الذى فر من قرطاجنة على ظهر سفينة وانضم إلى أثينيون [٢٩].

وإذ لا نقصد من الإشارات شيئا سوى الإلماح إلى انتهاج القصيدة ـ على غرار الرواية ـ خطة تحويل سبارتاكوس إلى نمط أصلى ورمز عال، وتأكيد نهوضها على تناص مباشر مع الرواية، والشريط السينمائى، فى آن ، مع توضيح قدرتها على إثارة أجواء الرواية وعالمها الواسع، من خلال نص شعرى شديد الكثافة، فإننا نكتفى بما قدمناه من إشارات دالة، ونذهب إلى تعرف حركة تناص المزج الأول مع مكونات أخرى تعود مباشرة إلى الرواية.

ولعل بؤرتى التناص الأكثر أهمية، هما بؤرتان دلاليتان تتمثلان فى أمرين، أولهما: تحول المطلع، بالإضافة إلى كونه تطويبا للشيطان، إلى ترنيمة أو نشيد للرياح المغيرة. وهو الأمر الذى نحسب أن نشيد المياه والرياح [٣٠] الذى كان سبارتاكوس بالرواية يترنم به على مسامع العبيد، والذى فيه «تكمن حكمة الشعب القديمة، وتحفظ لوقت المحنة» [٣١]، هو أحد المفجرات؛ إن لم يكن المفجر الرئيسى، لاندفاع الشاعر نحو ابتكار نشيد قديم ـ جديد، حاد وقاطع، ينطقه صوت سبارتاكوس القصيدة، ويفتتح به كلماته الأخيرة.

أما بؤرة التناص الثانية، فإنها تتمثل فى لاءات سبارتاكوس [٣٢] التى تمثل قلب المغزى الذى تنطوى عليه الرواية، والقصيدة، على السواء، بل قلب سبارتاكوس: قناع هوارد فاست، وأمل دنقل، للعالم. وباعتبار أن اللاءات المتكررة التى ينطقها فى الرواية، أو فى القصيدة، هى استحضار الواقع الممكن، وذلك فى صيرورة هدم، وبناء، مستمرين.

ولا يقع التناص الحوارى الذى يحكم علاقة المطلع بمصادره، مع الرواية فقط، وإنما يقع مع نصوص مصدرية أخرى، عبر الرواية من حيث هى نص وسيط، أو من خلال اتصال مباشر، وهو الأمر الذى يصعب تحديده، بدقة، طالما أن النصوص جميعها تتداخل. غير أننا نستطيع أن نشير إلى أن المطلع يتناص مع نصوص أسطورية ودينية، ومع بعض مقولات الفكر الفلسفى النيتشوى، والوجودى، ومع حدوس تعود إلى الفلسفات الإشراقية، بالطريقتين معا؛ فهو يستلهم من النص الأسطورى، عبر الرواية، فكرة الربط بين الأرواح والرياح، ويلمح إلى عبادة الأخيرة باعتبارها أرواحا مقدسة هائلة القوة؛ وهو يستلهم من النص الدينى، مباشرة، قصة الرفض والتمرد، واختراق التابو بالتهام ثمرة شجرة المعرفة، وقصة السقوط واللعنة الأبدية المسقطة على إبليس، التى يعمد النص الشعرى إلى استلهام قرار الألم الأبدى المسقط على حواء ليستبدله بها، وليجعله مخصوصا بالإنسان الرافض، وذلك فى سياق إلغاء فكرة الخطيئة، وتجريد الشيطان من اللعنة، ومن أية دلالة دينية ما ورائية، وهو الأمر الذى يتحقق عبر تناص مباشر، وغير مباشر، مع النص الفاوستى المشبع

برؤية نيتشوية ترتبط بفكرتي: الإنسان المتفوق، وإرادة القوة[٣٣]، ومع الفلسفات الإشراقية التي رأت أن «الألم هو أصل الموهبة»[٣٤]، وأن في النضال من أجل الموهبة أملاً كامناً بالولادة للمرة الثانية؛ وذلك لأن العمل ولاد حياة.

وفي تلازم مع التناص الدلالي المتجاوب أو المتعارض يتأسس المطلع على تناص بنائي إيقاعي حيث تكشف بنيته الإيقاعية، منذ الوهلة الأولى، أنه يتناص، إيقاعيا، وعلى نحو ظاهر، مع القرآن الكريم: سورة العلق، كما توضح أنه يتناص، بدرجة أقل، مع ديباجات الخطب الدينية، واستهلالات الكتب القديمة، ومع مزامير داود، والتطويبات الإنجيلية، ومع قصائد قديمة تنحكم وزنيا للبنية الإيقاعية لبحر الرجز.

وإذ يعمل التناص الإيقاعي، وبخاصة مع سورة العلق، والقصائد الرجزية، على إضفاء القدم على النص وناطقه، وتقريبهما من القارئ عبر تحريك البنية الإيقاعية الكامنة في ذاكرته، مما يسهل عليه أمر إدراك النص، وحفظه، ومواصلة الترنم به، فإنه يعمل، في الوقت ذاته، على دفعه إلى استحضار الشبكة الدلالية للنسيج النصي الذي احتوته البنية الإيقاعية القديمة، ولمقارنة دلالات النص الجديد بدلالات النص القديم، أو النصوص القديمة. وهو الأمر الذي يوضح، ويعمق، الرؤية المكنونة، أو الظاهرة، في النص الجديد، مثلما يدفع القارئ إلى إعادة التفكير في الدلالات الشائعة للنصوص القديمة، وإلى إعادة تأويل هذه النصوص انطلاقا من إدراكها في ذاتها، ووفق منظور يتجاوب مع تجربة القارئ، ومع مكونات وعيه، وحاجاته، وفي ضوء التجربة والخبرة التي اكتسبها من قراءة النص الجديد، ومن اكتشاف العلاقات التي يقيمها مع النصوص القديمة.

ويتجاوب الإيقاع الدرامي الحاد الحاكم النسيج النصي للمطلع، والناجم عن الأثر المشترك لتفاعلات عناصر صوتية عديدة، كمتكررات تفعيلة بحر الرجز: مستفعلن، وتوزيعاتها على الأسطر، وتعالقات الحروف الحادة المهيمنة، الحاء والقاف والميم، وتوزيعات القوافي الحادة المسكنة، المتناوبة والمتكررة: الحاء والتاء والميم، يتجاوب هذا الإيقاع الدرامي الحاد مع التضاد الدلالي الحاكم الشبكة الدلالية لهذا النسيج، والمؤسس على موقف رفضي قاطع ونهائي، وعلى فعل تمردي حاسم، وهما الموقف والفعل اللذان يدخلاننا دراما الإنسان والوجود؛ إذ يحيلان إلى نقائضهما، وإلى حركة الصراع المفتوح بين الأقطاب المتناقضة التي تتجاذب إنسانا عاجزا، لسبب أو لآخر، عن اتخاذ موقف كياني جذري من الحياة؛ فتمزقه، وتفقده هويته، وتخنق روحه في مراوحة عابثة بين خيارات متعارضة تعارض الوجود والعدم.

وإذ يحاط كل ما تقدم بالنغمة المأسوية الساخرة التي تنحمل عليها فكرة اقتران وجود الحقيقة الإنسانية في العالم بأبدية الألم، وهي النغمة التي تؤكدها علامة التعجب في السطر الأخير؛ فإن ذلك كله يولد دلالة الاستنكار؛ قرينة الرفض، لتنضاف إلى الدلالات الناجمة عن التضاد الدلالي، وعن الدوال الإيقاعية التي بيناها، ولتعمل معا، عبر التفاعل مع مكونات الشبكة الدلالية للنسيج النصي، على تعميق إحساسنا بالتوتر الدرامي الداخلي العنيف، وبالألم الوجودي الخانق، وبالإصرار العنيد على الرفض والتمرد، المضطرمة، جميعا، في أعماق سبارتاكوس ـ الإنسان الكوني، وبالحسم والإطلاقية اللذين يحكمان علاقته باعتقاده الراسخ بأن الرفض الجذري هو مفتاح الوجود الإنساني الحق؛ لأنه مفتاح الخلق، ولأنه المدخل الوحيد للحرية التي فطر عليها الإنسان.

وهكذا تتفاعل جميع العناصر والمكونات والبنى، وتنصهر في لهيب رؤية الشاعر وخياله الخلاق، لتصوغ مطلع القصيدة، ولتكسبه كينونته الموضوعية المستقلة، باعتباره كلاما يقول نفسه، أو باعتباره كلاما مسندا إلى صوت كوني ينطق كلمات مسندة إلى إنسان جوهري كلي أبدي الحضور، هو: سبارتاكوس. ولتجعل منه ـ أي من المطلع ـ ذروة درامية شعرية تكشف الخصائص العميقة التي تكتنزها هوية سبارتاكوس؛ حيث تبلغ به من العلو حدا يجعلنا نحسب أنه ذروة الذرى الدرامية في القصيدة؛ فقد حملنا هذا المطلع ذو الأسطر الشعرية الخمسة إلى قلب أعمق سؤال وجودي: سؤال الموت في الحياة؛ ذاك الذي نحاول تغييبه تحت ركام هائل، ومتكاثر من إيديولوجيات الاستبداد والقهر، والثبات، ومن مواقف القبول والرضا، والامتثالية الخانعة.

*

بتكشف الخصائص الجوهرية لهوية سبارتاكوس، المحمولة على صوت كونى، يكون المزج الأول قد حقق له ـ أى لسبارتاكوس ـ وجودا نصيا يهيئ للشاعر أن ينفتح عليه، للتفاعل معه، ولإنتاج الهوية المتحولة للقناع الذى يحمل اسمه، وذلك بالانتقال من قول الحكمة المستخلصة من التجربة إلى قول التجربة نفسها، ومن الصوت الكونى المعمم والإحالات المراوغة إلى الصوت الشخصى المتعين والإحالة المحددة، ومن الكثافة الشعرية الدرامية إلى السرد القصصى المشبع بطابع درامى شعرى ينتج عن الصور الشعرية، وعن الرجع والترديد، وعن تكرار اللوازم، وعن توزيع الذروات الشعرية الدرامية على مواضع مختلفة من النسيج النصى للأمزاج الثلاثة، وعن حركة الصراع المؤسسة على تناقض جذرى بين الوجود والعدم، والمنفتحة على إنتاج حركة صراع يحتمل وجودها بين متناقضات يحتضنها هذا التناقض الكلى، وعن إحاطة ذلك كله، وغيره، بالفكرة الدرامية الأشد كثافة وتأثيرا: فكرة الكلام من الموت، أو من الطريق إليه:

معلق أنا على مشانق الصباح

وجبهتى ـ بالموت ـ محنيّه

لأننى لم أحنها حيّه

... ... (ص٧٣ ـ ٧٤)

تلك هى المتتالية الشعرية الأولى من المزج الثانى، تنحمل على صوت ذات تقول كلماتها الأخيرة، فيما المشنقة تحملها إلى الموت. وعلى الرغم من انطواء مشهد الشنق على كثافة درامية عالية، تنبع من احتمال تحول الإنسان، فى لحظة، من حقيقة وجودية إلى شبح، أو من فكرة الموت وهى تتجسد، وئيدا وئيدا، وتمتد؛ فإن انفتاح مطلع هذه المتتالية على قول تجربة مخصوصة، ومتعينة، لمتكلم مفرد يتوسل السرد القصصى بكثافة درامية شعرية تنتج عن تحول الصورة الفيزيقية لمشهد الشنق إلى رمز يبث دلالات تتصل بالألم الأبدى الذى يعاينه هذا المتكلم، فى ذاته، وحضارته، وأمته، يفضى إلى إحداث انتقال مفاجئ يتأسس على تعارضات حادة، متعددة المستويات، ما بين خصائص المزج الأول، وخصائص مطلع المزج الثانى، بل خصائص أغلب المتتاليات التى تكون الأمزاج الثلاثة المتبقية، والتى تتركز على قول التجربة، وليس على تكثيف خلاصتها الأخيرة، كما هى حال المزج الأول.

وإذا كان المزج الأول قد اتسم بالخصائص الصوتية والإيقاعية والدلالية التى جعلت منه ذروة شعرية درامية، بالغة الكثافة والعلو؛ أو جملة شعرية توترية، تحمل شحنة دلالية وإيقاعية، بالغة الإيحاء والتأثير، فإن الانتقال المفاجئ من الحدة الإيقاعية، والكثافة، ومن كونية الصوت، وإطلاقية الدلالة وقطعيتها ـ وهى الخصائص التى ميزت المزج الأول ـ إلى الرخاوة الإيقاعية، والسردية القصصية، وخصوصية الصوت، ونسبية واستثنائية التجربة التى يخوضها صاحبه، لايفضى، فحسب، إلى تعميق إحساسنا بالهبوط من قمة الذروة التى حملنا إليها المزج الأول إلى صيرورة تجربة مخصوصة ذات امتداد أفقى سياقى معكوس، يتأتى من انطلاق حركة السرد من نهاية التجربة ـ المصير، وإنما يعمل، فى سياق ذلك، على تعميق إحساسنا بالتناقض الحاد ما بين خصائص هوية الذات الكلية التى رفع التطويب باسمها، وإليها، باعتبارها ذاتا جوهرية مطلقة، أبدية الحضور، خالدة فى المجد، ولامتناهية فى أبدية الألم العبقرى الخلاق، ومابين واقع الذات الفردية التى تبدأ، مع مطلع المزج الثانى، فى قول تجربتها انطلاقا من نهايتها [٣٥]، أو من المصير الذى آلت إليه، والذى يؤكد أنها ذات متناهية، يحنى الموت جبهتها، وينهى آلامها. وبهذا التضاد الحاد، ما بين المجد الأبدى الذى اكتسبته الذات الكلية اللامتناهية، والموت الذى هو مآل كل حقيقة إنسانية مفردة، ومصيرها الأخير، يتبدى المتكلم، فى مطلع المزج الثانى، بطلا تراجيديا ينحدر من قمة مجد مضئ اعتلاها بتمرده ورفضه وبفعله المغير، إلى قاع جحيم معتم تدفعه إليه أقدار لا ترد، أو واقع عصى على التغير.

وإذ يبدأ المتكلم فى قول تجربته الاستثنائية الخاصة، بصوته الخاص؛ فإنه يبدأ فى اتخاذ سمت الراوى، أو المؤلف الضمنى الذى تم إظهاره، فيكون هو البطل المأساوى لتجربة مأساوية، ويكون هو الرمز الكلى، الحسى العينى، الذى تدور هذه التجربة على محوره، والذى يهيئنا مطلع المزج الثانى للإصغاء إلى صوته ناطقا القصيدة بأسرها، أو مهيمنا عليها، أو مسموعا فيها إلى جانب أصوات أخرى يحتمل حضورها.

وبانبثاق ضمير المتكلم المفرد «أنا» الذى يحيل إلى ذات مفردة متعينة، ليست هى الشاعر، تتولد فرضية مزدوجة لتحقق القصيدة، فإما أن تكون قصيدة شخصية شعرية مستقلة تماما عن الشاعر، وإما أن تكون قصيدة قناع يتوارى صوت الشاعر فى أبعد قرارات الصوت المهيمن عليها.

وبتحليل حركة إحالة الضمير تتكشف حقيقة أنه يحيل إلى سبارتاكوس صاحب الكلمات التى هى، بدلالة العنوان، القصيدة التى نقرأ. وتتعمق هذه الحقيقة من خلال انطلاق المتكلم فى قول تجربة رفض وتمرد وشنق، نعرف، أو يمكننا أن نعرف، أن سبارتاكوس التاريخى قد خاضها. غير أن اكتشاف الذات التى يحيل إليها ضمير المتكلم لا يوضح، بدقة، ما إذا كانت هذه الذات شخصية شعرية، أم قناعا؛ وذلك لأننا لم نتمكن، بعد، من معرفة طبيعة علاقة الشاعر بها.

ونظرا لأن تعرف هذه العلاقة، يتطلب تعرف طبيعة حضور جميع الأصوات الناطقة فى القصيدة، واكتشاف علاقتها بصوت الشاعر، الظاهر أو المضمن، وبالصوت الذى أصغينا إليه فى المزج الأول، وبهذا الذى نصغى إليه فى مطلع المزج الثانى، فإن هذا يقتضى تحليل حركة إحالة الضمائر فى القصيدة بأسرها بغية تعرف الذوات التى تحيل إليها، وإدراك العلاقات القائمة بينها.

وإذ نأخذ فى رصد الأصوات المسموعة فى جميع متتاليات الأمزاج الثلاث، ونكتشف أن الصوت الوحيد المسموع فيها هو صوت متكلم مفرد، يعود إلى سبارتاكوس، وأن الأصوات التى نصغى إليها، تأتى محمولة على صوته، لتقول ما يطلب إليها أن تقول، فى مستقبل الزمان، وليس فى حاضر النص، فإن هذا يحدد مسار تعرف طبيعة حضور سبارتاكوس فى القصيدة، فى خط وحيد، هو خط علاقته بالشاعر. وإذ عرفنا أن سبارتاكوس هو صاحب الكلمات ـ القصيدة، وهو ناطقها الوحيد، وبطل التجربة المروية فيها، ورمزها المحورى، فإنه لا يتبقى أمامنا إلا أن نعرف طبيعة حضور الشاعر فى نصه، لنتعرف طبيعة علاقته بناطقه، ولنحدد، فى ضوء ذلك، ما إذا كان هذا الناطق شخصية شعرية مستقلة تماما، أم قناعا.

نبدأ فى البحث عن حضور ظاهر للشاعر فى نصه، فلا نعثر على أية علامة أو إشارة، تدل على هذا الحضور؛ فالحاضر المهيمن هو سبارتاكوس (المتكلم)، وإخوته (المخاطبون والمتكلم عنهم)، وقيصر (المخاطب)، والأسماء ـ الرموز الأخرى التى تتوارد فى سياق الخطاب الشعرى، والتى يستدعيها سبارتاكوس نفسه، باعتبار أنها لوازم ومقترنات تتصل بتجربته. وإذ نبحث عن حضور ضمنى للشاعر فى هذه الأسماء ـ الرموز؛ فإننا لا نعثر عليه، فهو ليس حاضرا فى موقع المخاطب، أو الغائب ـ كما هى حال الشخص الثانى (قناع الشاعر) المضمن فى قصيدة «المخبر» للسياب على سبيل المثال ـ كما أنه غير مضمن فى شخصية أخرى، فردية أو جماعية، يخاطبها سبارتاكوس. وهكذا لا يكون أمامنا إلا أن نبحث عنه، أو لنقل عن غيابه، فى سبارتاكوس نفسه، وذلك على نحو ما أدركنا غياب صوته فى صوت سبارتاكوس الغائب فى الصوت الثانى الذى نطق المزج الأول، أو الذى كان صوته هو هذا الصوت.

صحيح تماما أن العنوان، منذ البدء، يغيب الشاعر عن نصه، غير أن هذا لا يلغى احتمال اختراق صوت الشاعر صوت قناعه، وظهور وجهه على سطح النص، وذلك من خلال توقف اشتغال بؤرة التشخيص الغنائى الدرامى المزجى، التى تضمّن أنا الشاعر فى أنا القناع، لمصلحة تشغيل قناة البث الغنائى الذاتوى المباشر التى تظهر أنا الشاعر، منفردة ومعزولة، أو لمصلحة تشغيل بؤرة التشخيص الدرامى الغنائى التى تفصل أنا المتكلم (الشخصية الشعرية)، فصلا تاما، ونهائيا، عن أنا الشاعر.

يتضح، مما تقدم، ومن خلال تتبع التقاء وتفاعل الانعكاسات التى يلقيها العنوان، والمتتاليات الشعرية السابقة، على النص، مع تلك التى تلقيها المتتاليات الشعرية اللاحقة عليه، أن الشاعر أمل دنقل، قد انفتح، منذ عنوان القصيدة، ومنذ الكلمة الأولى فى مزجها الأول، على سبارتاكوس التاريخى، بوصفه أنا مغايرا يتفاعل معه فى صيرورة تجربة رؤيا داخلية، وديالكتيك تماه خلاق ينتج شخصية ثالثة هى سبارتاكوس الذى نتعرف هويته من خلال تجربته المروية فى القصيدة، وكلماته الأخيرة؛ والذى هو قناع للشاعر لا

يعكس رؤيته لذاته، فحسب، وإنما يجسد رؤيته لأناه المغاير: سبارتاكوس القديم، ولتجربته القديمة، ورؤية هذا الأخير لواقع الشاعر المعاصر، ولتجربته الراهنة، وذلك من منظور رؤية الشاعر الذى يسكنه.

وهكذا نكون إزاء قناع يتكون فى صيرورة النص، قناع ينتج هويته ويتعرف ذاته فيما هو يخوض تجربته، ويكتشف كلماته، ويقولها؛ أى إزاء قناع يفكر الشاعر فى رأسه، ويرى بعينيه، ويدرك العالم بحواسه ووجدانه. ولئن كان الشاعر، فى المزج الأول، قد تماهى بسبارتاكوس الكلى الجامع، من خلال تماهى سبارتاكوس التاريخى المتعين بأشباهه المنحدرين من سلالة الشيطان، فإنه يكون ، بذلك، قد كشف الخصائص الثابتة فى هوية سبارتاكوس اللامتناهى باعتباره نمطا أصليا للتمرد والرفض، وللبحث الأبدى عن الحرية، والإبداع، والتجدد، الدائم، والخلق المستمر، وأسس القاعدة الثابتة التى سيرتكز إليها محور تحولات هوية سبارتاكوس القناع؛ باعتباره ذاتا إنسانية خاضعة، فى صيرورة حياتها وتجاربها، لتحولات لا تتناهى، ولتجليات متعددة لجوهر إنسانى واحد، أو باعتباره واحدا من التجليات الزمنية والتاريخية المتغايرة، لسبارتاكوس الجوهرى المطلق، الخارج عن محدودية الأزمنة والأمكنة، والمسافر، أبدا، فى صيرورة الزمان.

يبدأ سبارتاكوس ـ القناع فى حمل تجربته على صوته الناطق كلماته الأخيرة النابعة من اللحظة الدرامية التى تجسد مصيره الأخير: لحظة الشنق. وما إن يبدأ فى النطق واصفا مشهد الشنق، حتى نحس أننا إزاء ذات تتأمل ذاتها، وإزاء صورة شعرية هى عدسة تلتقط مكنونات العالم الداخلى للمصور وتبث دلالات تتصل باللحظة الدرامية التى يعانيها، فيما هى تصف المشهد الخارجى، وذلك على النحو الذى يجعل من المشهد الفيزيقى معادلا رمزيا لتلك اللحظة، ولذلك العالم الدفين، والذى يبدو معه المتكلم المشنوق وهو يواجه، من الموقع المقابل، ذاته الأخرى، وكأنما نحن إزاء مرآتين متقابلتين، تعكسان، فى لحظة واحدة، المتأمِّل والمتأمَّل؛ أى الذات الواحدة وقد صارت أنا، وأنا مغايرا. وإذ يدل هذا الانشطار على تبادل المواقع بين الشاعر، والأنا المغاير؛ فإنه يدل على أن الشنق الطبيعى، أو الصلب، الذى واجهه سبارتاكوس التاريخى، يتحول إلى شنق رمزى: نفسى، واجتماعى، وفكرى... إلخ، يعانيه الشاعر، وأن كلا الشنقين، على أنماطهما، هما الشنق الكلى الذى يعانيه القناع. وبناء عليه؛ فإننا نستطيع، إن نحن تتبعنا ومضات الصورة الشعرية، أن نكتشف كمون تجربتى سبارتاكوس التاريخى ـ الإبداعى، والشاعر المعاصر أمل دنقل، فى قاعها العميق، وأن ننخرط مستغرقين فى ذلك التوتر الدرامى الذى ينطوى عليه صوت القناع المسكون بصوتين، وبتجربة حياة وموت.

وبتتبع حركة مؤشر بناء النص، وتكوين القناع، نلاحظ أن هذا المؤشر قد استلهم، فى بناء النسيج النصى للسطر الشعرى الأول، مشهد الصلب الذى يفتتح، ويغلق، الشريط السينمائى القائم على رواية هوارد فاست، وهو المشهد الذى يعتبر إضافة من مخرج هذا الشريط على النص الروائى؛ فليس فى الرواية أى مشهد يتعلق بصلب سبارتاكوس، وإنما فيها، بالإضافة إلى الستة آلاف صليب ومصلوب، الذين اعتبروا «رموز عقاب»، تركيز على صلب العبد اليهودى المجالد داود[٣٦]. وجلى، هنا، أن حركة مؤشر بناء النص تدل على حركة التناص الحوارى مع الشريط السينمائى، حيث يستبدل القناع، ومن خلفه الشاعر، المشانق بالصلبان، فيما يفجر دلالة أنه ليس معلقا على مشنقة واحدة، وإنما على «مشانق» عديدة؛ بحيث يمكننا أن نقرأ فى الاستبدال دلالة عصرنة النص، وربطه بالواقع الذى أحاط بإبداعه، وأن نجد فى التفجير الدلالى انزياحا لاشعوريا للمشهد الافتتاحى للشريط السينمائى الذى تضمن آلاف الصلبان، وتوسيعا لدلالات الشنق، وإسهاما فى تحويله من شنق فيزيقى إلى رمز مرشح ـ على حد تعبير جابر عصفور. كما نستطيع أن نقرأ فى ذلك حضورا مضمنا للدلالة التى توخت الرواية تفجيرها من خلال تغييب سبارتاكوس عن أن يكون واحدا من المصلوبين، ذلك لأن كل واحد منهم هو سبارتاكوس مصلوبا، ولأن سبارتاكوس الغائب هو سبارتاكوس الحى الواعد، أبدا، بالمجئ.

وإضافة لما تقدم، فإننا نجد فى إسناد المشانق إلى الصباح: «مشانق الصباح» استلهاما مباشرا للمشهد السينمائى نفسه، غير أننا نستطيع أن نقرأ فى هذه الصورة الشعرية المتناقضة، أو فى هذا التركيب التضادى المزدوج، دلالات أعمق وأخصب، من تلك التى نلتقطها من المشهد السينمائى الذى سرعان ما يمر متبوعا بتاليه، ولا يترك للمشاهد فرصة التخيل أو فرصة التأمل المعمّق فى دلالاته وإيحاءاته. ولعل أعمق دلالة يمكن التقاطها، تتمثل فى كون المشانق تشنق الصباح، فيما هى تشنق سبارتاكوس، وذلك باعتبار الصباح ـ سبارتاكوس رمزا على إنعاش الآمال بالحياة المتجددة والحرية، أو باعتبار أن الإنسان الكلى المشنوق هو رمز على الصباح، بجميع إيحاءاته ودلالاته الممكنة، أو باعتبار أن اقتران لحظة الشنق بلحظة الصباح، هو شنق للآمال التى يكتنزها بزوغ الصباح، وهبوط بالإنسان الآمل إلى قاع الإحباط واليأس، ودفع له فى طريق موت مجانى عدمى عابث.

وإذ يبدو أن السطر الشعرى الثانى هو استكمال للمشهد السينمائى الأول، الذى يكتسب فيه سبارتاكوس سمت المسيح المصلوب وملامحه [٣٧]، فإن السطر الثالث، الذى هو جملة تعليلية تفسر المصير الذى آل إليه سبارتاكوس، وتوضح مسببه الرئيسى، يتناص مباشرة مع الرواية، أو يتناص معها عبر حوار الشريط السينمائى، من حيث هو نص وسيط؛ ففى الواقع التاريخى، كما فى الرواية، وفى الشريط السينمائى، كان صلب سبارتاكوس نتيجة لموقفه الكيانى الجذرى من ذاته، وواقعه: موقف الرفض المطلق للعبودية، والتمرد على الأسياد والواقع، والبحث عن الحرية، فهو، كما يقول الراوى، «لم يطاطئ الرأس قط» [٣٨]، وكان «رافع الرأس على الدوام» [٣٩]، لأنه كان «يرفض أن يكون حيوانا» [٤٠]، وكذلك هو شأنه فى القصيدة؛ إنه ينتهى على «مشانق الصباح»، لأنه أراد لذاته، ولأمته، ولحضارته، خروجا من العدم، ووجودا فعليا فى الوجود، وخلاصا من القهر والاستبداد، وانفتاحا على تجدد مستمر، وعلى حرية هى، دائما، وعد مستقبل يجىء.

لم يكن مصير سبارتاكوس أمرا قدريا، وإنما كان نتيجة موقف يرفض علاقات اجتماعية بين عبد متمرد وسيد مستبد مهيمن. وكذلك هو شأن سبارتاكوس نفسه، إنه ابن واقعه، وزمنه، وهو ابن كل واقع وزمن، مثلما هو ابن الموقف الذى يتخذه منهما، ومن ذاته، مستندا فى ذلك إلى الخصائص الجوهرية الثابتة التى هى قلب هويته، من حيث هو إنسان جوهرى مطلق يحاول القناع إثراء حضوره فى ذاته العميقة، فيما هو يحاول تأكيد حضوره فى العالم الذى يحقق فيه إحالته الموضوعية لذاته؛ باعتباره تجليا متعينا لهذا الإنسان، وكائنا اجتماعيا يعجز عن تحقيق ذاته بمعزل عن التفاعل مع الآخر الشبيه، وعن الصراع مع الآخر النقيض، ومع ضرورات الحياة.

وإذا ماكانت العلامة النصية (... ...)، التى هى السطر الشعرى الرابع فى المتتالية السابقة، تدل على كلام محذوف يتصل بمسببات تفصيلية تعلل المصير الذى يلاقيه سبارتاكوس المتمرد المشنوق، فإنها تعمل، فى الوقت ذاته، على إطلاق ما تكتنزه ذاكرة القارئ من متكررات تجارب الصلب على امتداد التاريخ، ومن بينها، بالطبع، تجربة سبارتاكوس القديم، كما أنها تدفع القارئ لإدراك كمون هذه التجارب فى قاع تجربة سبارتاكوس الجديد، وذلك على النحو الذى يعمق صلته بأشباهه القدماء؛ ويفتح أشباهه الآتين على التواصل معه؛ بحيث يتأكد تحوله إلى نمط أصلى، ورمز كلى يتأسس على تواصله بأشباهه، وعلى تمايزه عنهم، وذلك لأنه، وهو يحتضن الجوهر الذى يحتضنونه، مشروط بزمنه، وبخصوصية تجربته، وبخصائص الواقع الذى يعانيه، وبمضمون الاستبداد الذى يواجهه، وبدلالات الحرية التى يتطلع إليها أو التى يعمل على تحقيقها، وعلى توسيع مداراتها.

ولكى يعمق النص خصائص الرمز الحسى العينى فى سبارتاكوس الجوهرى الكلى؛ فإنه يعمل على ترسيخ حضوره بوصفه ذاتا إنسانية تنتمى إلى واقع إنسانى متعين، وأنا اجتماعيا يكتسب خصائص هويته، ويصعد من خلال الإرادة التى تتطلبها الحرية، والوعى المدرك أسباب الاختيار الحتمى لموقف الرفض والتمرد، جوهرها الكامن فى أعماقه، الذى يصله بأشباهه، ويفتح حركة صراعه مع ذاته الكائنة، ومع نقائضه، لحظة أن يقرر الخطو باتجاه كماله الإنسانى،

والتحقق الأقصى لكينونته، ولكينونات أشباهه، ولواقع عالمه. وإذ لا يمكن لشئ من ذلك أن يتحقق بمعزل عن إقدام الأنا على نسج شبكة علاقات متشعبة، ومؤسسة على موقف ورؤية، مع الآخر الشبيه، والآخر النقيض، ومع الواقع؛ فإن النص لا يكتفى بقول خلاصة التجربة وآثارها، وإنما يذهب إلى قول التجربة نفسها، فيكشف تشعباتها، ودلالاتها، فى رموز شعرية تقول التجربة فى صيرورتها، وتومئ إلى العالم السيرى الممتد أمامها وبعدها، وخارج النص، وذلك على النحو الذى يجعل من تجربة سبارتاكوس القصيدة استمرارا فى الزمان: ماضيا ومستقبلا، لتجربة سبارتاكوس الكلى، لأنها تجربة استثنائية مشروطة بزمنها، وبالواقع الذى يعاينه بطلها، ويعانيه. ولئن نهض المزج الأول ذو المتتالية الشعرية الوحيدة بقول الخصائص الجوهرية الثابتة فى هوية سبارتاكوس، وبتصوير مثاله الأعلى، وطموحه الطوباوى، وبتكثيف خلاصة التجارب التى خاضها، وسيخوضها، فإن الانتقال المفاجئ من الذروة الدرامية التى جسدها هذا المزج، إلى سياق سردى شعرى يقول تجربة متعينة، انطلاقا من نهايتها ـ لحظة الشنق، وابتداء من مطلع المزج الثانى، يومئ إلى أن بطل التجربة هو سبارتاكوس زمنى ومتعين، تتحرك تجربته على مركز ثابت، هو الخصائص الجوهرية فى هوية سبارتاكوس الكلى، وموقفه الرفضى الحاسم، وفعله التمردى الهادف إلى تمزيق العدم، وإحياء الوجود؛ بحيث يمكن أن ندرك ـ فى ضوء هذا التأسيس ـ حقيقة أن تحولات هوية القناع، وتبدل مواقفه، أو تحركها بين النقيضين، ليست إلا نتاجا للشروط التى تحكم التجربة، وللعجز عن تحويل مسارها، وذلك بالمعنى الذى يجعل من التحولات السالبة المناقضة للتطلع، والمصير المناقض للهدف، كشفا عميقا عن تجذر الموت فى الحياة، وعن حقيقة أن حياة الحكام المستبدين تبنى على إماتة الشعوب، وأن التمرد الفردى إزاء واقع عصى على التغير لا يجدى، وأن التغير يكون جماعيا، أو لا يكون.

ونستطيع، بناء على خصائص سبارتاكوس اللامتناهى، وعلى معطيات العلاقات بين متتاليات القصيدة ـ التجربة، أن ندرك أن مواقف القناع، وأقواله المنطوية على ما يناقض هويته، ورؤيته للعالم، ليست، فى الحقيقة، إلا ردات فعل تنطوى على سخرية مأساوية مرة، وعلى إدانة حادة وصارمة لمواقف الامتثال، والخضوع الراضى للعبودية والقهر، وللواقع الفاسد المتجذر فى الموت؛ بحيث نستطيع أن نعتبر الدلالات الظاهرة لكثير من الأسطر والمتتاليات الشعرية، دوال تنطوى على دلالات ضمنية مناقضة تماما لما تقوله الكلمات فى حال عزلها عن ثوابت هوية سبارتاكوس، من جهة، وعن علاقات النسيج النصى، من جهة ثانية.

ومن الحق أن الأفكار السابقة هى خلاصات مستنبطة من التحليل النصى لمتتاليات شعرية لاحقة، غير أن كمون بذرة هذه الأفكار فى التعارض القائم بين شبكة دلالات المزج الأول وشبكة دلالات المتتالية الأولى من المزج الثانى، دفعنا إلى التقدم بغية التمكن من بناء شبكة دلالات محتملة للنص بأكمله؛ وذلك باعتماد قراءة أفقية ـ رأسية، تهبط إلى قاعه وتصعد إلى فضائه، وتتحرك تقدما ورجوعا، فى شتى اتجاهات نسيجه، لتفككه، ولتقرأ تقاطعات خيوطه، وبؤر تناصه.

*

منذ مطلع المزج الثانى، تتحول القصيدة إلى قصيدة تجربة صراعية تتقاطع جميع خيوطها فى لحظة المصير الأخير؛ فمن موقعه على «مشانق الصباح»، وبإيقاع متراخ يناسب حالة إنسان مشنوق يتكلم من الموت، ويطل على العالم من خلف لهيب آلام خانقة، يأخذ سبارتاكوس فى قول تجربته الخاسرة، عبر تضمينها فى قاع كلماته الأخيرة التى يوجهها إلى إخوته واصفا حال الخنوع التى تتملكهم (المزج الثانى)، أو فى قاع الكلمات الأخيرة التى يخاطب بها عدوه ونقيضه: القيصر العظيم (المزج الثالث)، وذلك قبل أن يعود لإخوته بالحكمة الأخيرة المستخلصة من هذه التجربة الاستثنائية (المزج الرابع)، وهى التجربة التى يجعلها توازيها مع تجارب أشباهه المتكررة فى التاريخ، تجربة قابلة للتعميم: خلاصة، وحكمة أخيرة، وهوية بطل مأساوى استنسر فانكسر.

يتكون المزج الثانى، بالإضافة إلى المتتالية ـ المطلع، من سبع متتاليات شعرية كرّسها القناع لمخاطبة إخوته «الذين

يعبرون فى الميدان مطرقين» (ص ٧٤)، ولإلقاء نبوءاته عليهم. ويستمر اعتماد التقنية المزجية (المونتاجية) فى بناء النسيج النصى: سطرا، ومتتالية، ومقطعا (مزجا)، وفى تكوين تجربة القناع، وصوغ هويته، وإظهار تحولاته؛ ففى المتتالية الثانية، أو المشهد الثانى، يضعنا الشاعر، على نحو ما يضع نفسه، فى عيون سبارتاكوس المشنوق، وفى عقله ووجدانه، لننظر، ولنرى، ولنشعر، ما ينظره، وما يراه، وما يشعره... فها هو سبارتاكوس، قناع الشاعر، وقناعنا، معلق على مشانق الصباح يطل على إخوته «المنحدرين فى نهاية المساء فى شارع الإسكندر الأكبر» (ص ٧٤)، فيلحظ فى انحدارهم صوب نهايتهم الملازمة لهم: الموت فى الحياة، وفى خضوعهم لسطوة المستبد (الإسكندر الأكبر) انكسارا داخليا، وخجلا من العجز، ووجوما يؤكد حقيقة أنهم طاقات إنسانية خلاقة حولها الاستبداد المتسرب، بخضوعهم، إلى دواخلهم، إلى محض زحام هائل مؤجل الوجود؛ فهم لا يعرفون، فى ظل شروط الاستبداد الطاغى، والعجز عن رفضه والتمرد عليه، كيف يمكنهم أن يكونوا حشدا فاعلا ومؤثرا، وخلاق حياة.

إن غياب المعرفة المشروط وجودها بالإرادة: إرادة الرفض والتمرد على الواقع المستبد، إرادة الحياة التى تدفقت لحظة أن التهم الإنسان ثمرة المعرفة، هو الذى يلغى الفارق بين المصير الذى يلاقيه المتمرد الفردى المشنوق: سبارتاكوس، والمصير الذى يلاقيه الخانع الجماعى المشنوق، الميت فى الحياة: إخوته، أبناء شعبه وأمته، وكل المستعبدين فى الأرض؛ فإذا ماكان تمرد سبارتاكوس، ورفضه الفردى، الناهضان على وعى عميق بالذات والواقع، وعلى إرادة الحياة والتحول الدائم نحو الحرية، قد قاداه إلى معاناة شتى أنواع الشنق، فإن الخضوع والامتثال الخانع، والانحدار المذل فى طريق الموت الذى هيأه الإسكندر الأكبر، أو القيصر ـ وهما هنا رمزان على الطغيان والسلطة المستبدة، ينحدر ثانيهما من أولهما ـ تجعل الشعوب تواجه المصير ذاته، وتعيش فى كل لحظة فيه، بالمعنى الذى يجعل من عجزهم، وغيبة وعيهم بإنسانيتهم، سببا مباشرا فى موتهم فى الحياة، وفى تعليق الرواد من أبنائهم الذين يفتحون لهم آفاق الوعى الممكن، والعالم الممكن، على مشانق القياصرة:

لا تخجلوا.. ولترفعوا عيونكم إلىّ

لأنكم معلقون جانبى.على مشانق القيصر. (ص٧٤)

وإذ يتضح، هنا، أن التقنية المونتاجية تدفع مؤشر بناء النص وتكوين القناع لالتقاط رمزين تاريخيين يوظفهما الشاعر للدلالة على السلطة المستبدة: الإسكندر الأكبر، والقيصر، فإننا نلاحظ أن الأول سابق تاريخيا لتجربة سبارتاكوس التاريخى، والثانى لاحق بها؛ وهو الأمر الذى يعمل على مد تجربة سبارتاكوس ١٩٦٢، فى الزمان القديم، ويجعله موجودا قبل تسميته، وبعد التسمية، مثلما يجعله موجودا فى كثرة لامتناهية من الأسماء والتجليات التى تبنى سلسلة متواصلة لهوية جوهرية واحدة هى هوية الإنسان المتمرد الواقف، أبدا، ضد السلسلة المناقضة: سلسلة الطغاة والمستبدين التى يجعلها النص منحدرة من الإسكندر الأكبر، وممتدة فى الزمان مرورا بزمن كتابة النص وبالزمن الذى أحاط بكتابته، وحتى آخر زمن مشابه سيأتى.

وهكذا لا يعود القناع يرى ذاته فى مرآة ذاته، وإنما فى مرايا أشباهه: ماضيا، وحاضرا، ومستقبلا، ولا يعود يرى نقائضه وأعداءه فى أولئك الحاضرين راهنا، والمرموز إليهم دون تسميتهم، وإنما يراهم فى الأسماء ـ الرموز المتعاقبة على امتداد التاريخ: ماضيا، وحاضرا، ومستقبلا كالمرايا تعكس بعضها بعضا. وهكذا تصبح تجربة القناع تجربة كونية تحمل حروقها الناجمة عن احتراق بطلها بلهيب الواقع المتعين الذى ترمز إليه، وتكشفه، وتقف فى موازاته. وهكذا، أيضاً، تنفتح القصيدة على الأزمنة، وتندفع إلى سفر متواصل فى الوجود.

ولئن كان القناع قد تماهى بأشباهه الرافضين المتمردين على امتداد الأزمنة، واجدا فيهم هويته العميقة المتطلع إليها، فإنه يقرأ هويته المتروكة فى إخوته المستعبدين الخانعين، ويرى أناه القديم المرفوض فى مرايا أناتهم الراهنة،

مثلما يرى فى مرايا الرموز القديمة، كسيزيف، حيواتهم العابثة، وهوياتهم الخاوية، ويتعرف مصيره فى مصائرهم؛ يمكن أن نقرأ فى تبادل المواقع، وتطابق المصائر، وتداخل الأمكنة والأزمنة، وحدة التجربة الإنسانية، ودلالة أن التمرد الفردى، على نبله وسمو غاياته، ليس إلا فعلا عدميا عابثا؛ ذلك لأن المتمرد الفرد يكاد لا يرفع الصخرة عن صدره حتى تهوى عليه وتحطمه، ليأتى متمرد آخر يفعل الفعل نفسه، ويلقى المصير عينه، بينما استجابة الحشد لنداء المتمرد، تجعل هذا الأخير ثائرا، وتجعل الفعل جذريا وشاملا، والتغيير جماعيا، وتحول دون انقلاب الهدف إلى نقيضه، وتخلص المتمرد الفرد من مصير يعجز عن رده، بقدر ما تخلص الحشد من الموت فى الحياة، ومن الاستمرار فى خوض تجربة سيزيف: رمز العدمية والعبث. وهى الأمور التى تجعل من موت المتمرد الفرد شرارة انبعاث ونهوض، وجسرا للعبور من العدم إلى الوجود، وذلك على نحو ما نقرأ فى الفضاء الدلالى للمتتالية الثالثة:

فلترفعوا عيونكم إلى

لربما.. إذا التقت عيونكم بالموت فى عينى

يبتسم الفناء داخلى.. لأنكم رفعتم رأسكم..مرة!

«سيزيف» لم تعد على أكتافه الصخره

يحملها الذين يولدون فى مخادع الرقيق [41] (ص٧٤).

إن رفع المستعبدين عيونهم، وتوجيهها صوب سبارتاكوس المشنوق، ليس إلا معادلا خارجيا لقلب عيونهم؛ بغية توجيهها صوب دواخلهم، فليس سبارتاكوس إلا رمزا عليهم، إنه تجسيد حى لمصيرهم المشترك، ولضراوة شروط الواقع اللاإنسانى الذى هو قبر كبير يحتضن موتهم فى الحياة. ولأن سبارتاكوس يدرك ـ بوعيه العميق ورؤيته النفاذة ـ أن امتلاك إرادة الحياة مرة واحدة هو امتلاك نهائى لها، فإنه يلقى على إخوته نبوءة خلاص، ويشرط تحققها بامتلاكهم إرادة أن يكونوا بشرا خلاقين قادرين على استعادة الحياة الحرة التى فطروا عليها، والتى لا يستطيعون، بمعزل عنها، أن يوجدوا فى الوجود. إنها نبوة مرحلة لمستقبل يحاط بالاحتمال (لربما)، وبعلامة التعجب التى تحمل دلالة التشكيك واليأس. وإذ تأتى النبوءة على هذا النحو، فإنها ترسم المثال المتطلع إليه، وتقول الرؤيا الطوباوية، وتدل على الواقع المناقض لها الذى يبدو عصيا على التغير، وعلى مطابقة الرؤيا؛ بحيث تكتسب القصيدة ـ التجربة، بنية جحيمية تقول الواقع، وبنية رؤياوية طوباوية تقول المثال، وبحيث يمكننا أن نجد فى اصطراع البنيتين معادلا بنائيا نصيا للصراع الذى يمور فى أعماق إنسان يمد يده إلى نجوم القبة السماوية المضيئة، بينما هو ينحدر إلى قيعان الجحيم.

ولا يكتفى القناع بمحاولة إدخال رؤياه الطوباوية: سقوط الصخرة عن أكتاف أسمياء سيزيف: الأجيال الطالعة التى ستنقطع عنه، وعن تجربته العدمية العابثة، فى عقل ووجدان إخوته، كما أنه لا يزين لهم هذه الرؤيا، ولا يجعل تحققها، فى الواقع، بلا ثمن، وإنما هو يكشف لهم عن ثقل الألم، وعن مرارات العذاب، وسوداوية المصير، التى ستتملك روح إنسان يقرر، منفردا وبمعزل عن الانخراط فى حركة جماعية، أن يكون إنسانا حرا، وأن يخلق لنفسه، وللأجيال الطالعة، عالما أبهى وأجمل؛ فذاك هو ثمن البحث عن الحرية الفردية فى عالم مستبد ظالم، وذاك هو، أيضا، ثمن الخضوع لشروط هذا العالم، بحيث لا يكون أمام الإنسان إلا أن يختار ما بين موت فى الحياة، وحياة فى الموت، وإلا أن يقرر لنفسه: فإما أن يكون قناعا أصم، منحدرا إلى موت أخير، أو أن يكون إنسانا حرا، يفتح، بموته، أبواب الوجود:

والبحر كالصحراء.. لا يروي العطش

لأن من يقول «لا»، لا يرتوى إلا من الدموع!

.. فلترفعوا عيونكم للثائر المشنوق

فسوف تنتهون مثله.. غدا.

وقبّلوا زوجاتكم.. هنا.. على قارعة الطريق

فسوف تنتهون ها هنا.. غدا.

فالانحناء مر..

والعنكبوت فوق أعناق الرجال ينسج الردى

فقبّلوا زوجاتكم.. إنى تركت زوجتى بلا وداع

وإن رأيتم طفلى الذى تركته على ذراعها

بلاذراع[٤٢]

فعلّموه الانحناء!

علموه الانحناء! (ص٧٤، ٧٥)

إن المصير الذى يواجهه المتمرد الفرد على المشنقة، هو المصير الذى يواجهه الممتثل الخانع على قارعة الطريق، وليس لكليهما إلا أن يحترقا بلهيب مأساة واحدة ذات وجهين، وإلا أن يرتويا بأملاح الدموع!.. فهل ينطوى هذا الأمر على دلالة أن التمرد الفردى، والخضوع الجماعى الذليل، ليسا إلا وجهين لحقيقة واحدة؛ لأنهما خياران ينتهيان إلى مصير واحد؟.. ربما تكون هذه الدلالة هى إحدى أهم الدلالات التى يمكن التقاطها من إقامة المماثلة بين المصيرين، ومن الدعوة إلى عدم تكرار تجربة التمرد الفردى. ولعل فى وصف القناع لنفسه بـ «الثائر المشنوق»، ما يومئ إلى رغبته فى التحول، عبر استجابة الحشد لندائه بالانخراط فى حركة تغيير اجتماعى جماعى، من متمرد إلى ثائر. ولعلنا نستطيع، فى هذا الضوء، أن نفك التناقض الذى تنطوى عليه المتتالية الأخيرة من المقطع السابق، ما بين رفض الانحناء، لكونه مرا مميتا، والدعوة إليه بوصفه خلاصا من الموت: «فعلموه الانحناء! علموه الانحناء!»؛ ذلك لأن التجاور ما بين النقيضين لا يؤدى، فى ضوء الإيحاءات والدلالات التى يلقيها المزج الأول على النص بأسره، إلى حمل الدلالة الظاهرة للدعوة إلى الانحناء على محمل الحسم والقطع، وإنما يعمل على قلب دلالتها عبر تحويلها إلى دال ينطوى على مفارقة ساخرة تذكرنا بحالة النبى أيوب، فهو إن رفض واقعه، وتمرد عليه، اعتبر خاطئا، وهو إن قبل، وصمت واستكان، ترك ليموت على حوافى النفايات!.. وهكذا تتحول الدلالة الظاهرة إلى دال ينطوى على دلالة ضمنية مناقضة لها، ومتجاوبة، تماما، مع الرفض القطعى للقبول بالعبودية والاستبداد، ومع الدعوة الحاسمة إلى الثورة الجماعية القادرة، وحدها، على التغيير.

تستمر متتاليات المزج الثانى، بل جميع متتاليات المزجين الثالث والرابع، فى توليد المفارقات المأساوية الساخرة، وهو الأمر الذى ما كان له أن يتحقق بمعزل عن إظهار ثوابت هوية القناع، وعن استمرار شبكة دلالات المزج الأول، والمتتالية الأولى من المزج الثانى، ومتتاليات أخرى ترد فى مواضع مختلفة من القصيدة، وتناقض، دلاليا، متتاليات تسبقها أو تعقبها، فى بث هذه الثوابت، وفى التداخل والتشابك الذى يبنى شبكة دلالية كلية تعكس عالم الرؤيا الطوباوية، وتدعو إلى الرفض والتمرد الجماعى، وتناقض عالم الواقع الجحيمى، وتحول الدعوة الظاهرة إلى القبول به إلى نقيضها المضمن فيها.

ولاشك، هنا، أن علامات التعجب التى تثبت فى نهاية كل سطر شعرى، أو متتالية، تعمل على التشكيك فى صدق ما يشانه من دعوة ظاهرة إلى القبول والثبات، وإلى الاستلام للإحباط واليأس المذلين، مما يفضى إلى تحويل هذه الدلالات الظاهرة إلى دوال تنطوى على دلالات ضمنية مناقضة يتم تعميقها عبر انداياح خيوط وإشعاعات الشبكة الدلالية الرؤياوية فى نسيج الشبكة الدلالية الجحيمية، وعبر اختراقها الدلالات الظاهرة للدعوة العدمية العابثة:

الله لم يغفرخطيئة الشيطان حين قال لا!

والودعاء الطيبون ....

هم الذين يرثون الأرض فى نهاية المدى

لأنهم لا يشنقون!

فعلموه الانحناء ...

وليس ثم من مفر ...

لا تحلموا بعالم سعيد

فخلف كل قيصر يموت: قيصر جديد!

وخلف كل ثائر يموت : أحزان بلا جدوى...

ودمعة سدى! (ص٧٥)

علينا، إذن، أن نقرأ فى المتتاليات السابقة، وأشباهها، حيثما وردت، دلالات تناقض دلالاتها الظاهرة، وأن نجد فى ثناياها دعوة سبارتاكوسية مواربة، ولكنها ملحاحة، إلى ترك الوداعة، والرضى بالحال، وإلى الحلم بعالم سعيد، وإلى الثورة على القياصرة، وإلى إثراء الحياة بموت خصيب.

ولئن كان انشطار القصيدة إلى بنيتين متناقضتين: رؤياوية طوباوية، وواقعية جحيمية، نتاجا لانشطار، ولانتهاء تجربته المستنسرة إلى انكسار، فإن المفارقة الساخرة، أو السخرية Irony المتولدة عن اصطراع هاتين البنيتين، والمكتسبة، عبر هذا الاصطراع، وعبر الكثافة المفرطة فى توظيف علامات التعجب، طابع السخرية الدرامية المطبوعة لا المصنوعة، تبدو، فى القصيدة، بوصفها وسيلة أدبية تناسب الواقع المأساوى الساخر، وتتجاوب مع خصائص القناع الذى لا يتفق مصيره، علّيا، مع مواقفه، ومكونات هويته، ومع غاياته النبيلة، وإنما يتفق مع تمركز خياراته النابعة من توقه اللاهب إلى تجاوز الواقع الضارى، فى التمرد الفردى الذى هو أشبه بقفزات فى الهواء، ومع موقفه الجديد الذى لا يناقض، جوهريا، موقفه القديم، وإنما يتطابق معه من وجهة أنه ـ أى القناع ـ يستبدل السخرية المأساوية، بالتمرد الفردى، ليقول من خلال هذا الاستبدال، وبطريقة تدل فى ذاتها على جحيمية الواقع، الرؤيا الطوباوية نفسها، والوعى الشقى المنشطر بين واقع معتم، ومثال مضىء، والمراوح بين يأس وأمل.

ويمكننا، فى ضوء نهوض القصيدة على السخرية، بوصفها وسيلة «لقول أقل ما يمكن وتحميل ذلك القول أكبر ما يمكن من المعنى»(٤٣) أو بوصفها نظاما كلاميا «يتجنب القول الصريح، وينكر المعنى الواضح لما يقول»(٤٤) أن نقرأ، فى كلمات سبارتاكوس الموجهة إلى القيصر، ولاسيما تلك التى تبث دلالات صريحة تتحرك فى حقل الاعتراف بالخطيئة، وإعلان الرغبة فى التكفير عنها، ورفع رايات الاسترحام، والولاء، والخضوع، دلالات ضمنية تناقض هذا الحقل الدلالى. ويمكننا مواشجة هذه الدلالات، على تعدديتها وثرائها، بشبكات دلالية تبثها متتاليات أخرى تتجاوب دلالاتها الصريحة مع دلالاتها الضمنية، بحيث نتعرف من خلال هذه المواشجة المكونات والخصائص الأصيلة التى تنصب فى هوية القناع، والتى تشكل موقفه، وتفصح عن رؤيته للعالم وقد تحولت، دون أن تفقد جوهرها، من الجدية الصارمة إلى السخرية المأساوية.

*

يتكون المزج الثالث من أربع متتاليات شعرية ينطقها، جميعا، سبارتاكوس القناع، موجها كلماته إلى عدوه وقاتله: القيصر، ومغيبا فى قرارات صوته أصداء صوتى: سبارتاكوس التاريخى ـ الإبداعى، والشاعر المعاصر أمل دنقل، ودافعا مؤشر البناء والتكوين إلى امتصاص مكونات وخصائص تعود إلى تجربة الأول، وهويته، وإلى تجارب ذوات أخرى يصهرهما فى تجربته وهويته، ليعمقهما، وليوسع مداهما الزمانى، متجاوزا ضآلة الوجود النصى لسميه التاريخى، وجاعلا من كلماته، ومن تجربته المحمولة عليها، معادلا رمزيا، موضوعيا، لتجربة الشاعر المتقنع به، ولتجارب قراء محتملين، فى الحاضر، وفى المستقبل.

وإذا بدا واضحا من تحليل المزجين الأول والثانى أن القصيدة تنهض على تناص حوارى مكثف، ومتعدد المستويات، مع رواية هوارد فاست، والشريط السينمائى، بالإضافة إلى نصوص أخرى ـ وهو الأمر المستمر فى أغلب متتاليات الأمزاج ـ فإننا نلاحظ، هنا، أن الشاعر يستلهم الرواية فى جعل المزج الثالث خطابا يوجهه سبارتاكوس إلى القيصر، ولكنه يحدث انزياحات كثيرة فى مضمون الخطاب، ليتجاوب مع الطابع المأساوى الساخر، من جهة، ومع تناقض موقفى سبارتاكوس الرواية، وسبارتاكوس القصيدة؛ فالأول يوجه خطابه، فى لحظة انتصار، وعبر جندى رومانى أسير، إلى مجلس الشيوخ(٤٥)، بينما الثانى يرفع خطابه، مباشرة، وفى لحظة انكسار وموت، إلى قاتله: القيصر؛ بحيث يبدو الأمر وكأننا إزاء سبارتاكوسين نقيضين: منتصر ومهزوم، متمرد يمتلئ، فى لحظة نصر، بالعزيمة وبالتأكد من أنه ذاهب إلى انتصار حاسم، ومتمرد وصل إلى مصيره المأساوى الأخير، أو نكون إزاء حالتين من حالات سبارتاكوس واحد، وفى صلب لحظتين دراميتين استثنائيتين من لحظات تجربة

تمرد تبدأ بالاستنسار، وتراوح ما بين نصر وهزيمة، وتنتهى بالانكسار:

يا قيصر العظيم: قد أخطأتُ ... إنى أعترف

دعنى ـ على مشنقتى ـ ألثم يدك

ها أنذا أقبّل الحبل الذى فى عنقى يلتف

فهو يداك، وهو مجدك الذى يجبرنا أن نعبدك.

(ص٧٥)

تضع الدلالات الصريحة لهذه المتتالية القناع فى موضع المنكسر المذل؛ فهو يعترف بأن تمرده خطيئة تستوجب العقاب، وأن مصيره يتفق، عليّا، مع خصائص هويته وأفعاله، وأن المشنقة تدفعه، وهو فى طريقه إلى الموت، إلى استبدال هوية العبد الخانع الذليل، بهوية الإنسان المتمرد الجسور الباحث عن حريته. ولكن النغمة المأساوية الساخرة التى تنحمل عليها الكلمات تحول دلالاتها الظاهرة إلى نقيضها، وتحول دون انحياحها فى بنية هويته العميقة. ولا يكتفى النص بتوليد السخرية من خلال التضاد الضمنى القائم بين البنيتين الرؤياوية والجحيمية، أو بين الهوية المتأصلة المكتسبة عبر صيرورة التجربة، والهوية المفروضة، بالإرغام والقهر، على القناع، وإنما يدعم هذه السخرية، أو ينتجها، من خلال التوظيف المتقصد لأداة النداء: «يا»، التى تستخدم لنداء القريب والبعيد، والتى يفضى استخدامها، هنا، إلى إلغاء المسافة بين سبارتاكوس والقيصر، وإلى وضعهما فى حالة مواجهة تقوم على الندية والعداء، وهو الأمر الذى يعمل الإيحاء به ـ بالتضافر مع تقنيات وموحيات أخرى ـ على قلب الدلالات الظاهرة إلى نقائضها.

ولعل توظيف علامات الترقيم: علامة التعجب، الشرطتين، علامتى التنصيص، وعلامة الحذف، وغالبا فى غير ما وضعت له فى أصول استخدامها، أن يكون هو أبرز تقنية أسلوبية تعتمدها القصيدة فى إنتاج الإيحاء بضرورة حمل المعنى على نقيضه، أو تحويله إلى دال ينطوى على دلالة السخرية، وذلك بالإضافة إلى استخدام بعض الأفعال والنعوت التى يعمل ورودها، فى سياقها، على توليد الدلالة الضمنية من قلب الدلالة الظاهرة، وعلى تعميق حدة التناقض بين الدلالتين.

وهكذا نجد، على سبيل المثال، أن اقتران أداة النداء: «يا»، مع الصفة: «العظيم»، فى جملة النداء: «يا قيصر العظيم»، التى هى مفتتح المزج الثالث، يفضى إلى إحاطتها بنغمة تهكمية تخبرنا أن القناع يتقصد السخرية بعدوه، وبالعالم، وبالمصير الذى آل إليه، وتهيئنا لاستقبال كلمات سبارتاكوس الموجهة إلى القيصر باعتبارها كلمات تهكمية ساخرة، طالما لا توجد موحيات أخرى تعمل على تهيئتنا لاستقبال الأسطر أو المتتاليات التى ترد فيها استقبالا مغايرا.

وإن كان هذا هو شأن توظيف أداة النداء، والصفة، فإن الجملة الاعتراضية «ـ على مشنقتى ـ» تؤدى وظيفة تحديد المقام الذى يحيط بالمقال، فتولد دلالة أن القناع لا ينطق عن إرادة حرة، وإنما عن إرغام وقهر، وأنه يعترف بخطيئة يدرك أنها أسمى ما يميزه من حيث هو إنسان، وأنه يلجأ إلى السخرية المضمنة، وإلى تشفير الكلام، كى لا ينسلخ عن هويته المكتسبة عبر صيرورة نضال مرير، وليضمن فى ثنايا خطاب يوجهه إلى قيصر رسالته الحقيقية الموجهة إلى إخوته وأقرانه.

وتتضافر الوظائف التى تؤديها جملة النداء، والجملة الاعتراضية، مع السخرية المضمنة فى إقامة المماثلة بين حبل المشنقة، ويدى القيصر[٤٦]، وفى جعل الحبل ـ الإرغام والقهر، قرينا للمجد الذى يبنيه وسلالته على الموت؛ بحيث يفضى ذلك إلى وضع سبارتاكوس المشنوق على نقيض قاتله، وإلى استدعاء شبكة دلالات المزج الأول الذى يرفع فيه التطويب إلى السلالة السبارتاكوسية التى تبنى مجدها على ابتكار الحياة والحرية.

ويكاد ما قلناه بصدد وظيفة الجملة الاعتراضية، فى المتتالية الأولى، أن ينطبق على وظيفة مثيلتيها فى المتتالية الثانية التى توظف، بالإضافة إلى ذلك، علامتى التنصيص، وعلامة الحذف. وإذ تعمل علامتا التنصيص على تعليق دلالة كلمة: «الوجود» المحاطة بهما، وعلى توليد السخرية من «الوجود» الذى يمكن للاستبداد أن يمنحه للبشر، ومن رؤية الحاكم المستبد الذى يعتبر نفسه مانح وجود، فإن علامة الحذف (..) تفتح الكلام على الاستمرار والإضافة:

دعنى أكفر عن خطيئتى

أمنحك ـ بعد ميتتى ـ جمجمتى

تصوغ منها لك كأسا لشرابك القوى

.. فإن فعلت ما أريد:

إن يسألوك مرة عن دمى الشهيد

وهل ترى منحتنى «الوجود» كى تسلبنى «الوجود»

فقل لهم: قد مات.. غير حاقد على

وهذه الكأس ـ التى كانت عظامها جمجمته ـ

وثيقة الغفران لى.(٤٧) (ص٧٦)

علينا، إذن، أن نحـمل الكلام على نقـيض دلالاته الصريحة؛ فالقناع لا يطلب التكفير، وإنما هو يسخر من الذين يطالبونه به، وهو لايقصد منح جمجمته القيصر، وإنما يفضح أولئك الذين يجعلون من جماجم البشر أهرامات لمجدهم، وكؤوسا يحتسون بها ماء الحياة ـ دماء الناس، وهو لايترك جمجمته وثيقة غفران لقاتله، وإنما يتركها وثيقة إدانة، أو علامة موت ملازم، وتحد مستمر، وصراع مفتوح، أو كأسا يصعد من قاعه التنين الذى صاره المستبد وهو يقيم حياته ومجده على الجماجم، ويصب نسغ الحياة فى عروقه بارتشاف دماء الضحايا، ويوسع مدارات حريته باستعباد الآخرين. ولعل هذه الدلالات، وغيرها مما يدور فى حقلها، أن تتعمق من خلال اندياحها فى شبكة الدلالات المتشكلة فى فضاء القصيدة حتى الآن، وأن تعمق، بدورها هذا الفضاء، وذلك بقدر ما ستعمل الشبكات الدلالية للمتتاليات اللاحقة، من خلال الانعكاس الارتجاعى، على تعميق التضاد الدلالى للقصيدة بأسرها، فيما هى تتلقى انعكاسات الشبكات الدلالية السابقة وتدمج نفسها فيها، وتوسعها.

ولعل الذروة الشعرية التى تجسدها المتتالية الثالثة أن تكون مفصلا نصيا، أو بؤرة دلالية تتجمع فيها خيوط الدلالات القبلية والبعدية، لتعيد بثها، بعد أن تحملها بموحيات التوجه الدلالى الحقيقى للقصيدة، ولمكونات وخصائص هوية القناع، ورؤيته لذاته وللعالم :

يا قاتلى: إنى صفحت عنك..

فى اللحظة التى استرحت بعدها منى:

استرحت منك !(٤٨) (ص٧٦)

لم يصفح سبارتاكوس ـ القناع ولم يسترح، وإلا لما كانت القصيدة نصا فى الوجود، وكذلك أيضا، لم يترك عدوه، وقاتله: القيصر، ليستريح؛ فقد منح القصيدة للأجيال الآتية، على امتداد الأزمنة؛ كى تواجهه، وتثور على استبداده وطغيانه، ومنحه جمجمته لتكون كأس موته الملازم، ولتكون هى السيف الذى سيجتز به هو نفسه ـ بعد موته ـ رأس قاتله. ولعل عشق القناع الحياة وإدراكه أن إماتتها على مشانق الاستبداد ليست راحة بل عذاب جحيمى، وأن الخلاص الفردى، بالموت، ليس خلاصا، وإنما الخلاص الحقيقى يكمن فى إقامة فردوس الحياة الدنيوية ليكون مجالا حيويا لإنسان حر خلاق وسعيد، لعل هذه، جميعا، أن تكون هى الدوافع الحقيقية للوصية التى يحمّلها القناع للقيصر، فى المتتالية الرابعة، والأخيرة، التى اكتسى فيها، وهو يخاطبه، سمت الشهيد والعراف:

لكننى.. أوصيك إن تشأ شنق الجميع

أن ترحم الشجر!

لا تقطع الجذوع كى تنصبها مشانقا

لا تقطع الجذوع

فربما يأتى الربيع

«والعام عام جوع»

فلن تشم فى الفروع نكهة الثمر!

وربما يمر فى بلادنا الصيف الخطر

فتقطع الصحراء.. باحثا عن الظلال

فلا ترى سوى الهجير والرمال والهجير والرمال

والظمأ النارىّ فى الضلوع!

يا سيد الشواهد البيضاء فى الدجى..

يا قيصر الصقيع! (٤٩)(ص٧٦،٧٧)

ليست هذه المتتالية وصية فحسب، وإنما هي، أيضا، نبوءة يشترط تحققها بعدم تنفيذ الوصية، وهي نبوءة يلقيها القناع في وجه القياصرة الذين عاصرهم والذين سيعاصرهم؛ مثلما ألقاها سبارتاكوس التاريخي ـ الإبداعي في وجه مجلس الشيوخ، وأسياد روما، ومثلما ألقاها الشاعر، من خلف قناعه، في وجوه الحكام المستبدين الذي كان سبارتاكوس ـ القناع، وقصيدته، نتيجة من نتائج التصدي لأنظمة التابو التي ينهضون حكمهم عليها.

ولأن القناع يدرك أن القيصر ليس مؤهلا للتوقف عن إماتة الحياة؛ فإنه لا ينتظر منه أن يفعل ذلك، ولا يحمّله وصية يأتمنه عليها، وإنما هو، في الحقيقة التي يؤكدها استمرار تحويل الأشجار إلى مشانق وصلبان، يلقي في وجهه نبوءة سوداء؛ فالحياة لا تقوم على استعباد طبقة لطبقة، أو فئة لفئة، أو جنس لجنس آخر، وإنما على انفتاح وتعاون وتفاعل. والقهر لا يقع على المقهورين فحسب، وإنما يرتد، في النهاية، على القاهر، ذلك لأن تأجيل وجود الشعوب، وتحويل الأشجار إلى مشانق، والبشر إلى خدام مطواعين، أو إلى مجالدين يتسلى الأسياد بموتهم، لن يفضي إلا إلى إحالة الحياة إلى موت، والوجود إلى عدم؛ بحيث يلقى القاهر مصير المقهور، ويصير القيصر حاكما ميتا لشعب ميت.

وإن كان لنا أن نقيم الصلة بين النص والواقع الذي استدعاه، وأحاط بإبداعه؛ فإننا نستطيع أن نقرأ في شبكة دلالات الوصية ـ النبوءة استكناها عميقا للشروط الضارية التي حكمت الإنسان العربي، وواقعه، والتي دفعت بهما، معا، وبالبلاد، إلى صحراء صيف خطر، هو ذاك الذي يجتاحنا منذ يونيو ـ حزيران ١٩٦٧.

بعد أن يلقي القناع نبوءته التي يضمنها رسالته الحقيقية والتي يكشف فيها عن ثباته على مبدئه وموقفه، وعن تمسكه، على الرغم من الشنق، بهويته الأصلية، وبرؤياه الطوباوية، ومثاله الأعلى، يتوجه، في المزج الرابع ـ وقدخلع سمت الشهيد والعراف، وأكسب صوته نبرات تختلف من متتالية إلى أخرى، وتتداخل: المتهكم الساخر، والحالم اليائس، والنسر المنكسر الآمل بنهوض ـ إلى إخوانه بالخطاب، واصلا، عبر التكرار والتحويل، مطلع المزج الرابع، بمطلع المتتالية الثانية من المزج الثاني التي افتتح بها خطابه إليهم، وهو الأمر الذي يشير إلى توظيف التقنية المونتاجية في إحداث القطع المتجسد في المزج الثالث، والوصل المتأتي من تكرار مشهد عبور الإخوة في الميدان؛ بغية ربط المزج الثاني بالمزج الرابع، وإضافة مشاهد، وكلمات جديدة.

يتكون المزج الرابع من أربع متتاليات؛ تقوم أولاها على تناص داخلي مع المزج الثاني، ولاسيما المتتالية الثانية، حيث يتكرر سطرها الأول مع استبدال شبه الجملة: «في انحناء»، بالجملة: «مطرقين» لتوليد دلالة الخضوع النهائي: «يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان في انحناء»(ص٧٧)، وحيث يتكرر سطرها الثاني: «منحدرين في نهاية المساء»(ص٧٧) بتمام نصه، بينما يأتي السطران الثالث والرابع: «لا تحلموا بعالم سعيد.. فخلف كل قيصر يموت: قيصر جديد»(ص٧٧) من تكرار السطرين الأول والثاني من المتتالية الأخيرة من المزج الثاني، بتمام نصهما، مع حذف علامة التعجب التي يفضي حذفها إلى استبدال اليقين والوضوح بالشك والاستنكار، وإلى بث دلالات الإحباط واليأس التي لا تنسجم، في ما نحسب، مع الدلالات الضمنية التي تنتجها السخرية. ولعلنا نستطيع أن نفترض أن سقوط علامة التعجب هو، في الأغلب، خطأ طباعي، وليس عملا متقصدا من جانب الشاعر؛ بحيث يمكننا أن نقرأ، في المتتالية الأولى من المزج الرابع، وهي القائمة على تناص داخلي متجاوب، تكرارا يكرس دلالات المزج الثاني، وذروة شعرية تعيد قول ما قيل سابقا، وتكثفه، وتضيف إليه؛ لتصل بينه وبين ما سيقال في جميع متتاليات المزج الرابع، ولتستعيد ربط الخيوط التي قطعها القطع المونتاجي، وذلك دون إلغاء الآثار والموحيات التي أنتجها، وبخاصة تلك المتصلة بالتناقض الحاد ما بين الرمزين المحوريين المتصارعين: سبارتاكوس، والقيصر، اللذين تقوم القصيدة على قول تجربة من تجارب صراعهما المفتوح.

ويتأكد صواب الفرض السابق من خلال اكتساب صوت القناع، في المتتالية اللاحقة، نبرات أليمة تنعى انهيار الحلم، وتحيل إلى معاناة حالم يائس، ونسر منكسر حاول التحليق، منفردا، في فضاء حجري بلا أفق، فانكسر. وإذ لا

نجد ما يبرر، فنيا، ونفسيا، ودلاليا، انطلاق سبارتاكوس فى مخاطبة إخوته لإطلاعهم على حلمه، لو كان معتقدا بانهياره النهائى، أو كان لا يقصد عكس ما قاله لهم حين قال: «لاتحلموا بعالم سعيد»، فإننا نجد أن إطلاع سبارتاكوس إخوته على حلمه المنهار هو، فى حد ذاته، دعوة لهم، ومن وراء الرقابة القيصرية، لأن يستعيدوه، ولأن يعملوا، دائما وبثبات، على تحقيقه:

وإن رأيتم فى الطريق «هانيبال»

فـأخـبـروه أننـى انتظرته مـدى على أبواب «روما» المجهدة.

وانتظرت شيوخ رومـا ـ تحت قوس النصر ـ قاهر الأبطال

ونسوة الرومان بين الزينة المعربدة

ظللن ينتظرن مقدم الجنود..

ذوى الرؤوس الأطلسية المجعدة

لكن «هانيبال» ما جاءت جنوده المجندة

فأخبروه أننى انتظرته... انتظرته..

لكنه لم يأت!

وأننى انتظرته.. حتى انتهيت فى حبال الموت

وفى المدى: «قـرطاجة» بالنار تحترق[٥٠]. (ص٧٧ـ ٧٨)

يستلهم الشاعر، فى صياغة حلم قناعه، تاريخ الصراع بين «روما» و «قرطاجة». وإذ يجعل الأول رمزا على الجحيم الأرضى وممالك العبودية، فإنه يجعل الثانية، كما سنشرح بعد قليل، رمزا على الفردوس الأرضى. وهو الأمر الذى يعمق ثنائية البنية النصية القائمة على الصراع، ويدل على أن حلم القناع، ورؤياه الطوباوية، يتمركزان فى استبدال قرطاجة بروما، وهانيبال بالقيصر. وحين يفصح القناع عن أنه لم يكن وحده من انتظر هانيبال، كى يضع قرطاجة فى روما، إنما شاركه الحلم والانتظار الشيوخ والنساء؛ فإنه يؤكد جماعية الحلم، ويوحى بأن الانتظار العاجز (الشيوخ) والعابث (نسوة الرومان بين الزينة المعربدة)، هو الذى أفضى إلى انهياره؛ فهانيبال الذى «لم يأت» لن يأتى أبدا، وليس ذلك لأنه رمز على حلم مستحيل، بل لأنه لا يسقط فجأة من غيب، وإنما يتم تصعيده من داخل الذات، مثلما أن قرطاجة لا تحمل كى تلقى فى روما، وإنما تصير روما قرطاجة حين يصير أهلها سبارتاكوسيين حالمين، وثائرين قادرين على استبدال هانيبال ـ الإنسان الحر الكامن فيهم، بالقيصر ـ الطاغية المستبد بدواخلهم.

ولئن كان تلهف القناع إلى التحول من الاستعباد إلى الحرية، وإلى جعل روما التى يرفضها قرطاجة التى يحلم بها، هو الذى قاده ـ كما نفهم من الدلالات الضمنية ـ إلى التمرد من قبل أن تنضج شروط الثورة الجماعية المغيرة، وإلى الانتهاء على «حبال الموت»؛ فإن إلحاحه، وهو فى طريقه إلى الموت، على نقل رؤيا احتراق الحلم ـ قرطاجة المستقبل الآتى، إلى إخوته، يحمل دلالة استنهاضهم، وتحفيز إنسانيتهم، لإنقاذ ذاتهم الجماعية بإنقاذ حلمهم الجماعى، الذى يقترن إنقاذه بالعمل على تحقيقه:

وفى المدى: «قرطاجة» بالنار تحترق

«قرطاجة» كانت ضمير الشمس: قد تعلمت معنى الركوع

والعنكبوت فوق أعناق الرجال

والكلمات تختنق

يا إخوتى قرطاجة العذراء تحترق.[٥١]

لا تقول هذه الصورة احتراق الحلم فحسب، وإنما هى، أيضا، توصِّف الواقع. فحين تحترق «قرطاجة» تنفرد «روما» بالوجود وتصير، وحدها، سيدة العالم الأرضى الجحيمى الذى تقيمه على خنق الحرية، وإماتة الحياة، وامتهان إنسانية الإنسان، وتحريم الكلمات. وبدخول «قرطاجة» نقيض «روما»، شبكة رموز القصيدة، يتعمق التضاد ما بين بنيتى الرؤيا: الطوباوية والجحيمية، وتنفتح ذاكرة القارئ على استدعاء ردائفهما المتكررة فى الأزمنة والحضارات، ويتسع قاع القصيدة ويتعمق وتتحول تجربة القناع إلى تجربة إنسانية كونية لا تفارق الإيحاء بالصراع

الاجتماعي، فيما هي تعلو على الزمان والمكان، وتنداح في مدارات الوجود.

وحين يستعيد القناع، في المتتالية الأخيرة، نغمة السخرية، ونبرات المنكسر اليائس، ويكرر دعوته الملحاحة لإخوته أن يعلموا طفله الرضيع الانحناء، ملحا على ذلك بتكرار اللازمة: «فعلموه الانحناء..» ثلاث مرات؛ فإن تعارض الدلالة الصريحة لهذه المتتالية ـ اللازمة، التي سبق ورودها بتمام نصها في المزج الثاني، مع الدلالة الصريحة للمتتالية السابقة لها، والتي تبث الإحساس باحتراق الروح مع احتراق قرطاجة ـ الحلم، يفضي إلى استنبات دلالات ضمنية تتجاوب مع شبكة الدلالات الكلية للقصيدة، وترسخ إلحاح القناع على تأكيد فكرة أن «الحياة نفسها هي الإجابة عن الرغبة في الحياة»[٥٢] وعلى طلب ما يناقض ظاهر الدعوة، وعلى استنكار موقف إخوته الخانعين للذل، والراضين بانتهاك إنسانيتهم، وبانتزاع أطفالهم منهم لإلقائهم في مخادع العبيد.

ولعل في تثبيت علامة الحذف(..)[٥٣] في نهاية اللازمة المتكررة: «فعلموه الانحناء..» ما يوحي بإمكان استنباط الدلالة الضمنية عبر استدعاء الكلام المحذوف، أو عبر إقامة سلم استبدال يتضمن الكلمات التي تناقض ما اختاره القناع لإقامة سياق تهكمي ساخر؛ بحيث يمكننا استبدال كلمات من قبيل: الرفض، والتمرد، والثورة، بكلمة الانحناء وموازياتها المحتملة، ليكون في هذا الاستبدال فك لشفرات الرسالة المضمنة، ونزع لقناع السخرية الذي ألقته عليها الرغبة في التعبير الحر في ظل واقع يلقي صخرة الاستبداد على الأفواه، ويخنق الكلمات، وهو الواقع الذي دفعت شروطه الضارية الشاعر إلى التكلم من وراء قناع تتعدد نبرات صوته، وتتباين أقنعته، لتعكس الرغبة في الإفلات من شروط واقع يكبح حرية التعبير والرأي: حرية الحياة.

ولئن كان تكرار علامة الحذف ينتج ما تقدم إيضاحه؛ فإن تكرار اللازمة يفضي إلى تدوير القصيدة؛ بحيث تلتحم نهايتها المفترضة ببدايتها، وبحيث يكون المزج الأول الذي هو الحكمة المستخلصة، والتطويب الأول، والأخير، هو آخر كلمات قالها سبارتاكوس ، الإنسان الحر، في لحظة الرؤيا الصافية التي سبقت موته. وذلك بالإضافة إلى أن تدوير القصيدة يجعل من مطلعها خاتمة لها، ويجعل من لحظة الوصول ـ المصير، لحظة بدء آخر، وهو الأمر الذي يفتح تجربة سبارتاكوس الابن على تجربة سبارتاكوس الأب، لا ليكررها، بل ليتابع الأمل الذي شيدته، وليستخلص حكمتها، فلا يكون متمردا فردا، بل ثائرا ضمن ثورة جماعية تحرق روما، وتعلي صروح قرطاجة، تبني الحياة على الحرية، والحق، والجمال، وتعطي الإنسان حرية أن يكون ما يستطيع أن يكون.

*

هكذا نصل إلى قرب نهاية رحلتنا مع «كلمات سبارتاكوس الأخيرة». ولئن كنا قد ركزنا تحليل حركتي التناص والتماهي، على المزج الأول، متخذين منه نموذجا دالا على القوانين والآليات التي تحكم هاتين الحركتين على امتداد القصيدة؛ بحيث بدا التناص الحواري وجها ظاهرا لديالكتيك التماهي، وتوضح نهوض القصيدة على تجربة رؤيا داخلية خلاقة، وعلى اعتماد التقنع بوصفه مبدأ تكوينيا؛ فإن تتبعنا حركة التناص الحواري، شديدة الكثافة، مع الرواية ـ الشريط السينمائي، أو إلماحنا السريع لنصوص أخرى: أسطورية، ودينية، وتاريخية، وفلسفية، وإشراقية، تناصت القصيدة معها، أو استلهمتها، لا يعني أن هذه هي وحدها النصوص الغائبة في القصيدة، أو الوامضة في نسيجها موحية بتفاعلها الثرى في قاعها العميق، وإنما يعني، فحسب، أن هذه النصوص هي الأشد غيابا فيها، وفي المقدمة منها رواية: سبارتاكوس، للكاتب الروائي هوارد فاست، والشريط السينمائي القائم عليها الذي يحمل رؤية المخرج ستانلي كوبريك، وقد تفاعلت مع رؤية كاتبها.

ولا ريب أن القصيدة تتناص مع نصوص أخرى أقل غيابا فيها، أو لها غيابها اللافت، على مستويات لم نتطرق إليها، ومن ذلك، مثلا: الشعر العربي القديم، بخاصة شعر أبي تمام والمتنبي. والحكايات الخرافية التي صيغت حول حدث يتصل بعلاقة الشاعر ديك الجن الحمصي مع جاريته وغلامه، أو حول جمجمة الشاعر الجاهلي الصعلوك: الشنفرى. فإذ نلمح حضور المتنبي على مستوى الأعراف الفنية المعتمدة في بناء القصيدة: لغة، وإيقاعا، وبناء للصور

الشعرية، ونغمة، فإننا نلمح بائية أبي تمام الشهيرة التي مطلعها: «السيف أصدق إنباء من الكتب! في حده الحد بين الجد واللعب» وهي تومض في صورة احتراق «قرطاجة العذراء»، وفي دلالات الاستغاثة والاستنهاض التي تذكرنا بصرخة فتيات عمورية: «وا معتصماه». كما أننا نلمح في ثنايا صورة الجمجمة الكأس، وفي امتداداتها، ودلالاتها، استلهاما لحكاية الشاعر ديك الجن الحمصي (عبد السلام بن رغبان ١٦١ ـ ٢٣٦هـ) مع جاريته ورد، أودينا ومع غلامه بكر؛ حيث روى أنه «كان شغوفا بحبهما غاية الشغف، فوجدهما في بعض الأيام مختلطين تحت إزار واحد، فقتلهما وأحرق جسديهما، وأخذ رمادهما وخلط به شيئا من التراب وصنع منه كوزين للخمر..»(٥٤)، فما كان الكوزان إيقونتين يسترجع معهما الديك، براحة وشغف، ذكرى حب جميل، وإنما صارا جمرتين تشعلان لهيب عذاب أحمر، وعلامتي فجيعة سوداء لا تمحوها الأيام. ويبدو أن الشاعر يمزج هذه الخرافة، والعناصر المستلهمة من الرواية، وغيرها، بخرافة أخرى تنسب للشنفرى، فقد قيل إنه أقسم أن يقتل مائة من مستعبديه، فقتل، في حياته، تسعة وتسعين، إلى أن أسر ومثّل به حيا ومات. ولكن أحد أعدائه تعثر بجمجمته ـ بعد موته ـ فمات؛ فكان في ذلك وفاء الشنفرى الميت بقسم الشنفرى الحي. كأنما سبارتاكوس، القناع الأصيل للشاعر أمل دنقل، قد أراد، عبر الإيحاء بوفاء الشنفرى، أن يجعل من هذا الوفاء معادلا رمزيا لوفائه، حيا وميتا، بوعده وقسمه، وعلى إخلاصه للحياة والناس.

إن اعتماد التقنية المونتاجية (المزج) في جميع مستويات تشكل القصيدة: الألفاظ المزدوجة، الأسطر الشعرية، الأبيات والمتتاليات، المقاطع، والبنية الكلية، أو العلاقات الداخلية بين الأمزاج الأربعة، لم يعمل على تجاوز ضآلة الحضور النصي لسبارتاكوس التاريخي، فحسب، وإنما أدى إلى ابتكار نسيج نصي يقول تجربة، وخصائص هوية سبارتاكوس قديم ـ جديد، وإلى تركيز حركة التشخيص الغنائي الدرامي عليه، دون سواه. وهو الأمر الذي رسخ القاعدة الموضوعية للقصيدة إذ أكسبها بنية تجربة تعود للقناع، مبعدا الشاعر عن نصه، وفاتحا أفق تركز حركة التشخيص الغنائي الدرامي المزجي على القناع، وعلى تجربته بوصفه رمزا محوريا تدور القصيدة عليه، فيما هو يخوض تجربتها. وفيما هو يبتكر ذاته، ويقول رؤيته، إذ يبتكرها وينطقها. ولاشك أن الانطلاق من لحظة الشنق، التي تختزن طاقة درامية ذروية يندر وجودها في لحظات غيرها، قد تكفل بتفجير منبع تشكل البنية الدرامية للقصيدة، وفتح المجال واسعا أمام انداياح مكوناتها وعناصرها في أدق و أصغر خلايا النسيج النصي القائم على الاصطراع المستمر بين بنية الرؤيا الطوباوية، وبنية الواقع الجحيمي، الذي يعتبر ـ أي النسيج النصي ـ مرآة بؤرية تلتقط حركة الصراع العنيف المائر في أعماق القناع، وفي قاع القصيدة، ثم تعيد بثها في فضاء دلالي مفتوح.

*

إن نهوض القصيدة على تجربة رؤيا داخلية تجمع أنا الشاعر بالأنا المغاير: سبارتاكوس التاريخي ـ الإبداعي، وعلى ديالكتيكي تماه، وتناص، متواصلين ومتواكبين، هو المؤسس الفعلي لحضور سبارتاكوس: القناع والرمز، حضورا مهيمنا على القصيدة، وهو الحضور الذي تكفل بفتح إمكانات تشكل البنى الثلاث: الموضوعية والدرامية والرمزية، وبتحقيق قصيدة تنتمي إلى النوع الشعري الغنائي الدرامي الذي يتجسد في قصائد قناع محكمة البناء والتكوين.

وربما يكون القارئ قد لاحظ، من خلال معطيات التحليل النصي الذي قدمناه، أن القصيدة تتلبس شكل المونولوج الدرامي، وتتوافر على تكييفات خاصة بها لأهم وأعمق خصائصه؛ فالصوت المهيمن هيمنة مطلقة عليها هو صوت القناع والرمز: سبارتاكوس، متوسلا ضمير المتكلم المفرد الذي يتيح إمكان تعرف التجربة من الداخل، ومغيبا في صوته صوتي الشخصية التاريخية ـ الإبداعية، والشاعر، على نحو يكسب صوته توترات درامية تنبع من تفاعل الصوتين في أعماقه، ومن جدل انتمائهما الزمني في صيرورة تجربته الحاضنة زمنيهما، والمفتوحة على الأزمنة، ومن غيابهما، معا، في قرارات صوته الذي هو صوت شخصية ثالثة تنتج عن تفاعلهما، وتومئ إليهما، فيما هي تؤكد حضورها الموضوعي المستقل، وكينونتها الوجودية الفريدة، وتجربتها الاستثنائية الخاصة.

وإذ بدا القناع غير مستغرق تماما فى الموقف الدرامى المحيط به، واعيا حضوره الذاتى فى العالم، ومحولا الطاقة الدرامية للحظة الشنق من طاقة قابلة لإغراقه فى عدمية مطلقة، إلى طاقة تهكم ساخر، وسخرية مأساوية تعلو به على الموقف؛ إذ تجعل الموقف لحظة من لحظات تجربة كلية مفتوحة على صراع اجتماعى وجودى مفتوح، فإن هذا، بالإضافة إلى الخصائص التفصيلية التى بيناها، يكسب القصيدة ثانى أهم الخصائص المميزة للمونولوج الدرامى بوصفه شكلاً شعرياً تختاره قصيدة القناع بيتا تحيا فيه، وتحييه.

وبانطلاق المتكلم من موقف درامى بتجربة صائرة، ممتدة إلى ما يسبق الموقف الذى انطلقت منه، ومفتوحة على احتمالات المستقبل: الحياة والموت، الوجود والعدم، يتاح إمكان استنباط وجهة نظره الخاصة من ثنايا تجربته، واقتناص الدلالات الضمنية لأقواله من خلال اكتشاف علاقات دلالاتها الظاهرة، أو من خلال خلع قناع السخرية المأساوية عنها؛ وهو الأمر الذى يحقق للقصيدة ثالث أهم خصائص المونولوج الدرامى؛ حيث يجعل وجهة النظر محاذية للتجربة، متولدة عن علاقاتها؛ ودالة على خصوصية المتكلم واستثنائية منظوره، وعلى تجربته الوجودية، وفرادتها؛ بحيث لا نكون إزاء شخصية توضح قيما مجردة، وأفكارا مسبقة الوجود، أو إزاء مثيل أليجورى يشير إلى فكرة، أو إلى قيمة مفارقة ذاته، بل إزاء شخصية شعرية غنائية ـ درامية، هى سبارتاكوس القناع الذى تتأسس دراميته على غنائيته، والذى تنطلق عموميته من فرادته، والذى تكسبه وحدته الملتحمة، بوصفه قناعا تكوينيا يحتضن فى ذاته الرمز والرامز، رمزية درامية عالية الكثافة، وعميقة التأثير. وليس ذلك لأنه اكتسب خصائص النمط الأصلى وأبعاده، فحسب، بل لأنه جسد تجليا متميزا عن التجليات المحتملة لهذا النمط؛ حيث أقام رمزيته الكلية على حسيته وعينيته، وحيث لم يكف على امتداد القصيدة عن إظهار تحولاته المؤسسة على رغبته اللاهبة فى الوصول إلى درة جوهره الإنسانى، مثلما لم يكف عن هدم نفسه وإعادة بنائها؛ بغية العثور على تلك الدرة الكامنة فى أعماقه، وفى أعماق إخوته، التى يؤهلهم العثور عليها لأن يكونوا بشرا حقيقيين.

وبانخراط القناع فى تجربة صراعية: اجتماعية ووجودية، وبانبناء القصيدة على قول صيرورة هذه التجربة، تأسس إمكان أن يستدعى الرموز المتجاوبة، أو المتصارعة معه، وصار ممكنا أن يخاطب هذه الرموز، متجاوبا أو متعارضا، جادا أو ساخرا، وأن يجعل من تجاوبه معها، ومن مناقضته لها، محورا تتحرك عليه تجربته ورؤاه، بحيث تحولت القصيدة بأسرها إلى شبكة من الرموز الحسية الدائرة على محوره، فتوافرت، بذلك، على خصائص القصيدة الرمزية، وعلى رابع خصيصة من الخصائص الفنية للمونولوج الدرامى: حضور المخاطب ـ السامع فى القصيدة، وهو الحضور الذى يتجسد فى مخاطبين: الإخوة والقيصر. ونظرا لأن كليهما سامع صامت؛ فإن هذا قد يوحى بإلغاء ما يترتب على حضور المخاطب من حوار بين وجهات نظر متباينة، أو متصارعة، غير أن إمكان استنباط وجهة نظر السامع الصامت من خلال علاقات النص، وقراءة دلالة الصمت يلاشى هذا الإيحاء، ويجعلنا نصغى إلى صوته المضمن وهو ينطق وجهة نظر تناقض وجهة نظر القناع (القيصر)، أو يحاول الدفاع عن نفسه إزاء اتهاماته (صوت الإخوة)، بحيث يفضى جدل وجهات النظر إلى توجيه تعاطفنا الأساسى صوب صاحب الصوت الذى هو مدخلنا إلى القصيدة، وإلى التعاطف مع صوت الإخوة باعتبار انتماء القناع إليهم، أو باعتبارهم ضحايا القيصر، أو باعتبار أن صوتهم يحمل وجهة نظر تتجاوب مع القيم التى نؤمن بها، ومع المثالية التى يحملها كل منا فى أعماقه من حيث هو إنسان. وإذ يفضى التعاطف إلى تعليق الحكم، ويغيب إطلاق الحكم على وجهات النظر استنادا إلى قيم ومعايير خارجة عن التجربة النابعة عنها؛ فإن ذلك ينتج التوترات الدرامية التى تتميز بها قصيدة القناع حين تتلبس شكل المونولوج الدرامى الذى يتوافر على خصيصة حضور السامع الصامت ذى الصوت المضمن.

وبتوافر «كلمات سبارتاكوس الأخيرة» على الخصائص السابق الإشارة إليها، فإننا نكون إزاء قصيدة قناع لها شكل المونولوج الدرامى وخصائصه الناتجة عن اشتغال ذروى بالغ الكثافة لبؤرة التشخيص الغنائى الدرامى المزجى المنتجة للأقنعة محكمة التكوين، وللقصائد المبنينة.

## الهوامش:

(١) القول لـ «موخاروفسكي Mokharovisky» أورده: صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د. ط١٩٨٠، ص ٦٢.

(٢) رولان بارط: درس السميولوجيا، ص ٦٤.

(٣) نورثرب فراي: الماهية والخرافة، دراسات في الميثولوجيا الشعرية، ص ٣٦٠.

(٤) القول لجوليا كريستيفا، أورده: عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، ص ١٣.

(٥) القول لهودبين، أورده: عمر أوكان: لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩١، ص ٣٠.

(٦) القول لليتش، أورده: عبد الله الغذامي: المرجع السابق، ص ١٣.

(٧) جوليا كريستيفا: علم النص، ص٧٩.

(٨) القول لجوليا كريستيفا، أورده: عبد الله الغذامي، المرجع السابق، ص ١٣.

(٩) المرجع السابق، ص ٧٩.

(١٠) كريستوفر كودويل: الوهم والواقع، دراسة في منابع الشعر، ترجمة: توفيق الأسدي، دار الفارابي بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٢، ص ٢٢١.

(١١) محمد بن عبد الجبار النفري: المواقف والمخاطبات، تحقيق: آرثر آربري، تقديم وتعليق: عبد القادر محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥، ص١١٥.

(١٢) جي ولسن نايت: «في الفن الشكسبيري»، مقال منشور ضمن ترجمة جبرا إبراهيم جبرا لمسرحية شكسبير: العاصفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨١، ص٣٧.

(١٣) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، جزءان، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٧٢، الجزء الثاني، ص ٢٣٦.

(١٤) أدونيس: الثابت والمتحول، الكتاب الثالث: صدمة الحداثة، ص ١٨.

(١٥) تزفيطان تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ١٩٩٠، ص٧٦.

(١٦) نورثرب فراي: تشريح النقد، ص ١٢٢.

(١٧) أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص ٧٣. وفي جميع المقتبسات اللاحقة، من هذا المصدر، سنكتفي بذكر رقم الصفحة، داخل المتن.

(١٨) انظر في ذلك: أورسيوس: تاريخ العالم، الترجمة العربية القديمة، حققها وقدم لها: عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٢، ص ٣٧٣ ـ ٣٨٤. ولا يتعدى ما يكتبه أورسيوس عن «الحرب العبيدية» الصفحة الواحدة، مركزاً كلامه على تسجيل الوقائع بإيجاز شديد.

(١٩) هوارد فاست: سبارتاكوس (ثورة العبيد)، الجزء الأول، ترجمة: أنور المشري، راجعه: محمد بدران، الألف كتاب (٣١٤) المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٦١. الجزء الثاني، ترجمة: أنور المشري، راجعه: علي أدهم، الطبعة الأولى، ١٩٦٢.

(٢٠) القول لأمل دنقل، أوردته عبلة الرويني: الجنوبي أمل دنقل، مكتبة مدبولي، القاهرة، د.ط د.ت، ص ١٤.

(٢١) القول لأمل دنقل: المرجع السابق، ص ٢٢.

(٢٢) القول لأمل دنقل: المرجع نفسه، ص ٨٢.

(٢٣) هوارد فاست: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٢٦٤.

(٢٤) هوارد فاست: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٢٦٤.

(٢٥) هوارد فاست: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٢٦٤.

(٢٦) المصدر نفسه: ص ٢٨٠.

(٢٧) المصدر نفسه: ص ١٤٥.

(٢٨) المصدر نفسه: ص ١٤٦.

(٢٩) المصدرنفسه: الجزء الأول، ص ٢٥٥.

(٣٠) المصدر نفسه: ص ١٣٥، وقارن بالمزج الأول.

(٣١) المصدر نفسه: ص ١٣٦.

(٣٢) المصدر نفسه: ص ٢٠٢، ٢٠٣. وقارن بالمزج الأول.

(٣٣) انظر في ذلك ما ورد في سياق القراءة النصية لقصيدة: «أغاني مهيار الدمشقي».

(٣٤) أ. و. ف. توملين: فلاسفة الشرق، ص ٢٢٠.

(٣٥) وهكذا، أيضا، تبدأ الرواية، والشريط السينمائي.

(٣٦) انظر: هوارد فاست: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص١١٠، وما بعدها.

(٣٧) لا يوجد في الرواية مشهد يتعلق بصلب سبارتاكوس، كما لا توجد إشارة تحدد، بوضوح، مصيره، وإنما هناك إشارات تجعل هذا المصير مجهولا، وتعمل على توليد دلالة وجوده المستمر، وإمكان انبعاثه المتجدد، «يقولون إنه مات، لكن غيرهم يقول إن الموتى يحيون» (هوارد فاست: المصدر السابق، ص٧٩).

(٣٨) هوارد فاست: المصدر نفسه، الجزء الأول، ص١٩٠.

(٣٩) هوارد فاست: المصدر نفسه، الجزء الأول، ص١٩٠.

(٤٠) المصدر نفسه: ص١٩١.

(٤١) في هذه المتتالية نلحظ تناصا حواريا مع عبارات عديدة وردت في مواضع متباينة من الرواية، ومن ذلك قول الراوي: «ويحدق سبارتاكوس إليهم ويفتش باحثا عن توعه، عن بني جنسه... ويقول لنفسه: تكلموا.. خاطبوا بعضكم البعض. لكنهم لا يتكلمون، فهم صامتون كأنهم الموت مجسدا، ويضرع بينه وبين نفسه قائلا:

ابتسموا.. لكن أحدا لا يبتسم..» (هوارد فاست: المصدر نفسه، ص١٢٩). ومن ذلك، أيضا، قول الراوى: «ثم أحس بهم يحيطونه من كل جانب، وأينما مد يده وجد وجه واحد منهم وكلها مغطاة بالدموع. آه. إن الدموع إسراف وتبديد». (المصدر نفسه: ص ١٣٤ـ ١٣٥). ومن ذلك، أيضا، قول الراوى: «فما كانوا ليجرءون على النظر بعضهم إلى بعض من قبل» (المصدر نفسه: ص٢٧٩).

(٤٢) وفى الرواية يودع سبارتاكوس زوجه ڤارينيا قبل أن تلد، حيث نقرأ: «وكان سبارتاكوس قد ودع ڤارينيا. ودعها وأرغمها على الرحيل.. وكانت مثقلة بحملها حينذاك. وكان سبارتاكوس قد آمل أن يرى الطفل يولد قبل أن يوقعهم الرومان فى المحظور. لكن الطفل كان مازال جنينا لم يولد عندما افترق عن ڤارينيا» (هوارد فاست: المصدر نفسه، الجزء الثانى، ص ٢٠١). ويبدو أن الشاعر يستلهم، فى بناء الصورة الشعرية للاوداع، رؤية المخرج ستانلى كوبريك المجسدة فى مشهد: الوداع ـ اللاوداع، حيث تمر ڤارينيا بصليب كبير فتكشف أن المصلوب عليه هو زوجها سبارتاكوس، فتحاول، وهى تضع طفلها الوليد (سبارتاكوس الابن) على ذراعها، أن تلمس بالذراع الأخرى طرف قدم سبارتاكوس الأب المعلق على صليبه.

(٤٣) نورثرب فراى: تشريح النقد، ص٥٠.

(٤٤) المرجع السابق: ص ٥٠

(٤٥) تنطوى رسالة سبارتاكوس على المغزى الكلى للرواية، وكذلك هو الأمر بالنسبة إلى خطاب القناع فى القصيدة. ونقتطف، هنا، من رسالة سبارتاكوس الرواية ما نراه لازما لمقارنة كلماته ومضامينها بكلمات القناع ودلالاتها «العالم قد سئم أنشودة السوط.. ونحن لا نرغب فى سماع تلك الأنشودة بعد الآن.. كل ما هو طيب وخير فى البشر موجود فينا.. نبكى عندما تنتزع أطفالنا من أحضاننا ونخفى أطفالنا بين الأغنام لنستطيع أن نحتفظ بهم وقتا أطول قليلا.. أى جماعة فاسدة أنتم وإلى أى فوضى قذرة قد أحلتم الحياة.. قلبتم الحياة الإنسانية سخرية وسلبتوها كل قيمتها. أنتم تقتلون حبا فى القتل ومتعتكم الرقيقة هى رؤية الدم يتدفق.. (لقد) شيدتم عظمتكم على سرقة العالم بأسره.. سنصيح بعبيد العالم أن هبوا وانزعوا عنكم أغلالكم .. وعندما تتحقق العدالة سنقيم مدنا أفضل؛ مدنا نظيفة جميلة بلا جدران ـ يعيش فيها البشر فى سلام وسعادة». (هوارد فاست: المصدر السابق،ص ٧٦، ٧٧، ٧٨).

(٤٦) يتناقض وصف القناع ليدى القيصر مع وصف باتياتوس، تاجر العبيد وصاحب المجتلد فى الرواية، ليدى سبارتاكوس: «والحقيقة أن الشئ الوحيد الجميل فيه كان يديه». (هوارد فاست: المصدر نفسه، الجزء الأول، ص١٢٥).

(٤٧) نلاحظ، هنا، حركة تناص المتتالية الشعرية، حواريا، مع مشاهد وعبارات وردت فى مواضع مختلفة من الرواية ـ الشريط السينمائى، فعبارة «شرابك القوى» تأتى مع التناص الاقتباسى مع وصف الراوى للحالة النفسية السوداء التى اعترت كراسوس (القائد الرومانى عدو سبارتاكوس الذى أنهى تمرد العبيد) لحظة أدرك أن قضاءه على التمرد لا يحقق له المجد، ولا ينهى صراعه مع سبارتاكوس: حيا وميتا. يقول الراوى «وبعد تناول الطعام جلس إلى زجاجة شراب سرفيوس، وهو شراب قوى من البلح كانوا يقطرونه فى مصر..». ( هوارد فاست: المصدر نفسه، الجزء الثانى، ص ٢٠٦). وبصدد الكأس ـ الجمجمة، وملازمة القتيل لقاتله، نقرأ، فى الجزء الأول، مثلا، قول كراسوس الذى ينحمل على عكس ظاهره: «وأى شئ أكرهه فيه؟ فهو ميت وأنا حى» (ص ٦٣)، ونقرأ قول الراوى: «صحيح أن سبارتاكوس الميت يفزعه، وأنه هو يكره العبد الميت». (ص ١٥٦). وانظر مشاهد تحول قاع الكأس إلى مرآة لوجه القاتل والمقتول، أو إلى كرة من لهب ساخن تقذف ذكريات الماضى (ص١٥٥)، وانظر: الجزء الثانى، حيث نقرأ، مثلا: «إنكم تحيون هنا وشبح سبارتاكوس فى مخيلتكم..» (ص١٢)، أو نقرأ: «كلهم يكرهون سبارتاكوس. وروح سبارتاكوس ملأ هذا البيت..» (ص١٧)، أو نقرأ: «فكراسوس لن يفصل نفسه طيلة حياته عن ذكرياته عن حرب العبيد. فسيعيش مع تلك الذكريات، ينهض من نومه بها، ويذهب إلى فراشه معها. ولن يقول يوما لسبارتاكوس وداعا حتى يموت هو... عند ذاك ينتهى الصراع .. لذلك عاد.. فى ذلك الوقت إلى باب المدينة ليعيد النظر إلى كل ما تبقى على قيد الحياة من خصمه» (ص١٨٨)، أو حيث تقرأ قول كراسوس: «لقد قاتلته عندما كان حيا، وسأقاتله اليوم وهو ميت» (ص٢٨٧). وجلى أن الصورة الشعرية المكثفة تقول ما تقوله الرواية فى العبارات السابقة، وفى كثير غيرها، بصورة أشد درامية، وأغزر دلالة، وأبلغ تأثيرا من الرواية.

(٤٨) ونلحظ أن هذه المتتالية، الذروة الشعرية، تستلهم فكرة أن موت سبارتاكوس لم يكن مبعث راحة لعدوه، وإنما مفجر حالة نفسية سوداء تمتلكه إذ أحس أن سبارتاكوس الميت حى فى تفاصيل حياته، وهى الفكرة التى تقوم عليها أحداث ومشاهد عديدة فى الرواية ـ الشريط السينمائى، وانظر ، على سبيل المثال، الجزء الثانى من الرواية: ص١٨٨ ـ ١٦٩.

(٤٩) وتعتبر هذه المتتالية بؤرة تناص حوارى باللغة الكثافة مع الرواية، وللقارئ أن يقارن نسيجها النصى، والدلالى، بعبارات تصف الأشياء والأجواء، أو ترسم مشاهد روائية يستلهمها الشاعر فى بناء هذه الصورة الشعرية الحركية المتسعة، ففى الجزء الأول من الرواية، وبصدد تحويل الأشجار اليافعة المثمرة إلى صلبان ، نقرأ «وكان الصليب من خشب صنوبر حديث القطع لايزال يفرز عصارته الدامية القاتمة» (ص ١١)، ونقرأ: «وكان الرومان دائما هم الذين يدقونهم بالمسامير فى الصلبان، هذه الأشجار الجديدة ذات الثمار الجديدة كيما يرى الجميع جزاء العبد الذى يرفض أن يكون عبدا» (ص٢٥٥). أما بصدد المشاهد التى يستلهمها الشاعر فى بناء

الصورة الشعرية ـ النبوءة السوداء التى يلقيها فى وجه القيصر؛ فإننا نقرأ، فى الجزء الأول، أيضا، عبارات كثيرة تصف، على لسان باتيانوس، ما شاهده أثناء رحلة صعوده مع النيل، بدءا من طيبة، ، ومرورا بصحراء النوبة، وحتى أقصى الجنوب حيث مناجم الذهب التى يسخر العبيد للعمل فيها، يقول باتيانوس: «انظر كيف تتبدل التلال والهضاب الصحراوية إلى رمال ناعمة.. دخان وبارود تمسها الريح فتتفجر هنا، وتلقى بمقدماتها هناك.. صحراء أخرى رهيبة هى صحراء المسحوق الأبيض المتحركة التى تنذر بالموت الزؤام.. توغّل فى هذه الصحراء إذن، واخطِ فوق هذا المسحوق الأبيض، واشعر بموجات الحرارة الفظيعة تنهال على ظهرك موجة إثر موجة... شق طريقك فى هذه الصحراء الساخنة الرهيبة يصبح الزمان والمكان لا نهائيين ومخيفين.. إن الجحيم يبدأ عندما تصبح الحركة الضرورية فى الحياة شيئا رهيبا.. والآن أصبح كل شئ رهيبا: أن نسير أو أن نتنفس أو نرى ونفكر..»(ص١٢٠، ١٢١، ١٢٢) ولا شك أن القارئ سيلاحظ اقتباس السطر الشعرى: «والعام عام جوع» من قصيدة بدر شاكر السياب: «أنشودة المطر».

(٥٠) المصدر السابق: ص٧٧. وترد الإشارة إلى هانيبال فى سياق موازاته بسبارتاكوس، فى موضوعين من الجزء الثانى من الرواية، فنقرأ على لسان كراسوس قوله: «ولم تكن لديه خيّالة قط، كما كان الحال مع هانيبال، ومع ذلك فقد كاد يرغم روما على أن تجثو على ركبتيها بصورة لم يحققها هانيبال» (ص٨٧). ونقرأ قوله: «كان يعرف بعض قواعد الحرب البسيطة، وكان يعرف مواطن الضعف والقوة فى الأسلحة الرومانية. وهذا أمر لم يعرفه إلا القليل غيره من بينهم هانيبال..» (ص٩٠). ويبدو أن هاتين الإشارتين قد دفعتا الشاعر، بوعى أو دون وعى، إلى موازاة قناعه بهانيبال وجعل الأخير مثالا مجسدا لهويته العميقة، ورمزا عليها. وإلى استلهام نصوص أخرى لاستدعاء «قرطاجة»، ولجعلها رمزا نقيضا لـ «روما»، وذلك فى سياق بناء شبكة رموز القصيدة. ويرد ذكر «قرطاجة» فى الرواية، مرة واحدة فقط، وذلك فى الجزء الثانى، حيث نقرأ على لسان الراوى: «فالصلب كان شائعا جدا فى روما. فعندما غزت روما قرطاجنة قبل ذلك بأربعة أجيال أخذت عنها أحسن ما استولت عليه: نظام المزارع والصلب».. فقد استهوى روما شكل الصليب والرجل يتدلى منه. واليوم نسى العالم أن الصلب كان قرطاجنيا فى الأصل، لأنه صار رمزا للحضارة فى كل أنحاء العالم» (ص١٣٨). وواضح، هنا، أن الشاعر يناقض الدلالات السالبة التى يسقطها الراوى، ضمنيا، على «قرطاجنة».

(٥١) بصدد إحراق الرومان قرطاجنة، انظر: أورسيوس: تاريخ العالم، ص ٣١٣ـ٣١٥.

(٥٢) هوارد فاست: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٢٢٢.

(٥٣) ليست هذه علامة الحذف المتعارف عليها، وإنما هى علامة شاع استخدامها لأداء وظائف متغايرة، والشاعر يكرر استخدامها، بكثافة لافتة، لأداء وظائف الفاصلة، والفاصلة المنقوطة، وعلامة الحذف، وذلك إضافة إلى وظيفتها الإيقاعية.

(٥٤) ذلك جانب من رواية العاملى فى الكشكول لهذه الخرافة، وتوجد روايات عديدة للخرافة ذاتها، راجع فى ذلك: مظهر الحجى: ديك الجن الحمصى، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى، ص٤٦، وما بعدها. والمقتبس، داخل المتن، من ص ٥٨.



# التناص سبيلا
## إلى دراسة النص الشعرى وغيره

**شربل داغر***

يخصص عز الدين المناصرة كتابه (المثاقفة والنقد المقارن: منظور إشكالى)، [1] لقضايا وموضوعات «الأدب المقارن» بعامة، ولها فى سياق البحوث العربية بخاصة. وهو أكثر من كتاب فى مجاله؛ إذ إن الكاتب الفلسطينى أفرد صفحات مطولة منه لكى يضع فى متناول القارئ وثائق عديدة متصلة بقضايا النقد المقارن، سواء النظرية أو العملية (مثل تأسيس رابطة عربية للنقد المقارن، فى مؤتمراتها وبحوثها وأعلامها). ويتوقف خصوصا فى الكتاب أمام نشأة هذا السبيل النقدى فى الدراسات الجامعية العربية، فى العام ١٩٣٨، بداية، فى «كلية دار العلوم» (جامعة القاهرة) قبل أن يصبح مادة جامعية مستقلة فى العام ١٩٤٥. ثم يعرض الباحث، بالاستناد إلى معلومات وتحقيقات ميدانية وإلى نتائج استمارات أعدها بنفسه فى السنوات الأخيرة، أحوال تعليم هذه المادة فى الجامعات العربية، فى: جامعة أم درمان الإسلامية (منذ العام ١٩٦٦)، وكلية التربية فى الجامعة اللبنانية (منذ العام ١٩٧١)، وجامعة البصرة (منذ العام ١٩٧٢)، وجامعة الكويت (منذ العام ١٩٧٦)، وجامعة اليرموك (منذ العام ١٩٧٧)؛ وجامعة الملك سعود (منذ العام ١٩٧٨) وغيرها من الجامعات العربية.

إلا أن ما يعنينا من الكتاب يقع فى مكان آخر، ماثل فى صورة بينة منذ عنوانه؛ إذ يقترح المناصرة مقاربة جديدة لـ «الأدب المقارن». فهو لا يكتفى بدراسة تقليدية له إذا جاز القول، وإنما يسعى إلى تناول نقدى للإشكال الذى ينهض عليه، عدا أنه يطلق تسمية «النقد المقارن» (السارية فى الكتابات الأمريكية) بدل التسمية التقليدية «الأدب المقارن». هل تقوى هذه التناولات الجديدة ـ فيما لو صحت ـ على إخراج «الأدب المقارن» من حدوده الأكاديمية والبحثية الضيقة، ومن المسائل التى اختص بها من دون غيرها؟ ونحن

* جامعة البلمند، لبنان.

لا نثير هذه الأسئلة فى صورة اعتباطية، وإنما لاعتقادنا بأن هذا الأدب يعانى من مصاعب بينة تميزه أينما كان، فى حاضر الدراسات العربية، والأوروبية والأمريكية، بدليل قلة التجديد فيه، وتعثر سبل البحث فيه أيضاً.

ما يعنينا فى المقام الأول، انطلاقا من هذا الكتاب، هو مسألة العلاقة بين «الأدب المقارن» و «المثاقفة»؛ أى العلاقة التناظرية الماثلة منذ العنوان. يجد الباحث الفلسطينى أن «اتساع حقل الأدب المقارن ليشمل المثاقفة يخلق نوعاً من الفـوضى»[٢]، ولهذا يقترح لإيضاح هذه العلاقة الأفكار التالية:

أولا: ترتبط المثاقفة بالأدب المقارن مباشرة وهى حقل يقع فى دائرة اختصاص «الناقد المقارن» على وجه التحديد.

ثانيا: تختص المثاقفة بمجال التفاعل الثقافى(...).

ثالثا: تعتبر المثاقفة هى «المجال التمهيدى» للأدب المقارن.

رابعا: يتخصص النقد المقارن بمجال التطبيقات النصية الأدبية[٣].

يستبقى المناصرة فى هذه المعالجة وضع «الأدب المقارن» بوصفه «أصل» الدراسات الواقعة فى مجال التفاعل الثقافى، ومنها النصوص الأدبية تحديدا، ملحقا به، مثابة «تمهيد» له، إطار «المثاقفة». لا نريد أن نفهم الكيفية التى جعل فيها المناصرة من وضعية عامة، تاريخية وثقافية بحجم «المثاقفة»، فرعاً أو تمهيداً وحسب لشئ هو، فى الواقع، ناتج عنه، وهو التأثر والتوازى بين نصوص قابلة للنقد المقارن. ما يعنينا هو أنه تنبه إلى هذه المشكلة، وما عاد جائزاً فى حسابه طرح إشكال التفاعل ـ أو الأخذ، أو الاقتباس وخلافها ـ بين النصوص الأدبية ضمن تحديداتها القديمة، وهى التثبت من حصول ـ أو عدم حصول ـ مثل هذا التفاعل.

فمن المعروف أن «الأدب المقارن» حافظ منذ القرن التاسع عشر على قواعد وضعها الدارسون الفرنسيون (ڤيلمان ـ Villemain ـ، وسانت بوف ـ Sainte Beuve ـ وغيرهما)، وخصوها بهذا النقد الناشئ، ويمكن تلخيصها بالقول التالى: جعل الدارسون الفرنسيون من مقولة «التأثر والتأثير»، بل من وجودها، بين نصين أو عملين أدبيين من لغتين ـ وثقافتين ـ مختلفتين، شرطا لازماً لحصول المقارنة، ولكن بشرط حصول تفاعلات تاريخية محققة تؤكد حصول التأثر والتأثير بينهما؛ فإذا توافرت أسباب المقارنة ـ أو التشابه ـ بينهما من دون أن تكون لهذين العملين تبادلات تاريخية مؤكدة سقطت المقارنة حكماً. هذا ما قالته المدرسة الكلاسيكية ـ المستمرة، فقيدت حركتها سلفاً، فى الوقت الذى تبين منه أن أشكال التأثر لم تعد بادية للعيان، أو يحتاج التأكد منها إلى مساع حاذقة ودقيقة.

هذه المدرسة التقليدية لاتزال نشطة فى البحوث أو فى التدريس الجامعى، إلا أنها ليست الوحيدة، ولم تعد بمنأى عن التأثرات التى أحدثتها «المدرسة الأمريكية» ـ حسبما جرت تسميتها ـ وعن نفوذها المتمادى خارج دائرتها. ويمكن تلخيص نظرة هذه المدرسة إلى «الأدب المقارن» بأنها أكثر اتساعا أو أقل ضيقاً وتحدداً مما هى عليه «المدرسة الفرنسية»؛ إذ إنها تميل إلى «المقارنة» حتى فى حال عدم توافر «أدلة» على حصول عمليات التأثير. ومثل هذا الاختلاف لا يتصل باجتهادات علمية وحسب، وإنما يعبر عن حاجات مختلفة ومتباينة فى الآداب الأوروبية (ومنها الفرنسى تحديداً)، من جهة، وفى الأدب الأمريكى، من جهة ثانية: فمن المعروف أن المدارس الأوروبية فى النقد المقارن تميل أو تعتمد طريقة النظر الفرنسية، ويعود ذلك إلى أن آداب هذه الشعوب قديمة، ويمكن النظر إليها على أنها ـ فى وقائعها وتطلعاتها ـ فاعلة ومؤثرة خارج دائرتها الثقافية والحضارية، مستندة فى ذلك إلى تراكم أدبى داخلى، بل «وطنى» تلازم مع بناء الدول ـ القوميات فيها، وما تلاه من توسع استعمارى ومن نفوذ لهذه الآداب خارج دوائرها. أما فى الولايات المتحدة الأمريكية فالحاجات مختلفة، واستجابت البحوث فيها لأحوال أدب ناشئ، من جهة، ومتفاعل أو متأثر بمصادر أدبية مختلفة ومتعددة، من جهة ثانية.

مجال الاجتهاد والدرس مفتوح، وما عاد يكفيه الفهم المقارن التقليدى، ولا الأمريكى المجدد، على ما نعتقد؛ إذ إن الأمر لا يستقيم بمجرد المقارنة، بأدلة أو من دونها، وإنما

يتطلب النظر إلى النصوص، وربما إلى غيرها من النتاجات الثقافية، وفق منظور التفاعل الثقافي، بل ضمن «المثاقفة» أيضا. لهذا، بدا لنا أن العملية التي قام بها المناصرة، وهي «فتح» حدود «النقد المقارن» على «المثاقفة» جديرة بالبحث، عدا أنها تكسر الحدود الأكاديمية المنغلقة على نفسها. لنعد، إذن، إلى طرح السؤال الذي انطلقنا منه: هل تقنع محاولة «فتح» الحدود هذه؟ ألا يرتب المناصرة في ذلك علاقة مفتعلة بين ميدان علمي ناشئ، هو المثاقفة وعلم قديم، هو الأدب المقارن؟

فنحن نعرف أن المثاقفة acculturation لفظ اصطلاحي جديد نشأ في الولايات المتحدة الأمريكية قبل أن يتأكد مضمونه في غيره من البلدان، ويشير إلى مسارات التفاعل التي تنشأ بين جماعات وأفراد، في صورة متكافئة أو مختلة (كما في حالات فرض الثقافة الاستعمارية)، وفي أجواء ودية أو قهرية، طلبا للتأثر أو المحاكاة أو التشوف، وإلى غير ذلك من الأحوال والأطوار التي تعين هذه العلاقات المركبة التي عرفتها الشعوب والثقافات، والنصوص فيما بينها بالتالي.

ما كان للمناصرة أن يغفل، إذن، عن الإرباك المعرفي والمنهجي الذي يحققه مفهوم «المثاقفة» في الميدان المنغلق والهانئ الذي يسم حال «الأدب المقارن». ولكن كيف رتب الكاتب، والحالة هذه، أمر العلاقة بينهما؟ إذا كان المناصرة يجعل من «المثاقفة» تمهيداً لازماً لأية دراسة «مقارنة»، فإنه لا ينهي المشكلة بذلك، طالما أنه «يلصق» هذا بذاك، كما لو أن مفهوم «المثاقفة» تاريخي الطابع وحسب، صالح للمقدمات والتمهيدات ليس إلا، من دون أن تكون له أية قابلية إجرائية! ذلك أن التحقق من العلاقة بين العلمين، الناشئ والقديم، لا يؤدي إلى تلازم بينهما، ولا إلى جعل الأول «تمهيداً» للآخر، وإلى حصر الثاني في المجال التطبيقي.

نشدد على هذه المفارقات، بما أننا نجد أن مفهوم «المثاقفة» يصلح أكثر من غيره للإجابة عن وضعيات في التفاعل الثقافي وخلافه، بين الجماعات والنصوص، وتحتاج هذه الوضعيات وتتطلب سبيلاً في درسها يتعدى الإطار المقارن نفسه: فهناك وضعيات يعايشها العالم، كما عاشها ويعيشها عالم العربية، وقبل ثقافتنا ورواياتنا وأشعارنا، تتسم بالتفاعل البين مع ثقافات وسلوكات أجنبية. وهذا يصح في علاقتنا بغيرنا، كما بعلاقات غيرنا بثقافتنا، أي ما يحتاج إلى سبيل علمي في المقاربة يضع حدا لـ «المقارنة» التي تفترض وجود نص «أول» على أنه المؤثر على غيره، وهو النص الغربي غالباً، ووجود نص «ثان» على أنه الخاضع للتأثير، وهو النص غير الغربي غالباً. إلى هذا، فإن شروط التفاعل باتت صعبة الوصف، نظراً لوفرتها، ولحذاقة الأدباء والفنانين في إخفاء معالم التأثر، ما يدعونا إلى اعتماد مفهوم آخر قابل لتفكيك وضعيات التفاعل الناشئة، وهو ما يوفره مفهوم «التناص».

وينتبه عز الدين المناصرة إلى الأهلية النظرية لمفهوم «التناص» الناشئ في الدراسات اللسانية، فيقول في كتابه المذكور: «إن مقولة «التناص» أكثر موضوعية في تناول المقارنة بين آداب الشعوب»[٤]، غير أننا لا نجد في كتابه مسعى موافقاً لذلك، ما يشير إلى أنه يتطرق، في خاتمة المطاف، إلى العديد من المسائل المستجدة التي تطرح نفسها على حاضر الدراسات «المقارنة»، فيتلمسها في صورة نظرية وسريعة، من دون أن تطرح تلمساته هذه على البحث وضعية هذا العلم (أي «النقد المقارن»، كما يسميه)، ومن دون أن يجعل لهذه المفاهيم الداخلة على الأدب المقارن (أي «المثاقفة» و «التناص») أية قابلية إجرائية.

سبيل «التناص» يتعدى، على أية حال، هذا الإطار القديم للمشكلة، لأنه يتحقق أساساً من أحوال التفاعل فوق مساحة النصوص. إلى هذا، فإن إدراج مسألة «المثاقفة» تحت باب «النقد المقارن» لا يفي بالمراد أبداً، وهو الانتباه إلى واقع التفاعل النصي الذي يقوم بين نصوص واقعة ضمن اللغة الواحدة، لا بين لغتين مختلفتين، كما هو عليه الحال في الأدب المقارن في صيغته التقليدية. كما نستطيع أن نزيد على هذين الاعتراضين اعتراضاً ثالثاً، وهو أن المنزع «المقارن» يقوم على موازاة أو تقابل أو مقارنة بين نصين، فيما يسعى الفهم «التناصي» إلى تبين حقيقة التفاعل النصي، أو «التنصيص»، في النص نفسه، على أنه يشير إلى نصوص أخرى واقعة ضمن نصوص ثقافته أو خارجها، وفق علاقات من التفاعل، قد تكون استعادة، أو محاكاة،

أو تحويرا، أو محاكاة ساخرة لهذه النصوص الأخرى التي يتم «تملكها». فما التناص؟

### ١ ـ التناص: المساعي التعريفية

لا يحتل مفهوم «التناص» بندا أو فصلا مستقلا في (القاموس المعرفي الجديد لعلوم اللغة) الذي أعاد صياغة مواده، وتبويب فصوله من جديد الباحثان الفرنسيان أوزوالد ديكرو وجان ـ ماري شافر Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer بالتعاون مع عدد كبير من اللسانيين[٥]. ولو استعدنا فهرس المصطلحات لوجدنا «التناص» وارداً في مادة واحدة؛ ولو عدنا إلى الصفحة المناسبة للاحظنا أن وروده مصحوب بكلام مقتضب لايزيل شيئا من اللبس المحيط به، ولا يوفر له بالتالي قدراً من التعيين الدقيق.

يرد الحديث عن «التناص» intertextualité في المعجم الجديد في معرض الحديث الشامل عن «ميادين» الدراسات اللسانية، وعن إسهام «الشكلانيين الروس» فيها تحديدا. ويعني هذا أن واضعي القاموس لم يجدوا ضرورة، رغم تبويبهم المنهجي الجديد للمواد، واضطرارهم إلى إجراء تعديلات وإضافات جوهرية على مواده، إلى إفراد فصل، أو فقرة في فصل، لهذا المفهوم، ما يفيد أنه لم يبلغ، بعد، في حسابهم مرتبة العلم، أو المسعى المنهجي، أو القضية اللسانية الجدالية أو اللافتة. والغريب في هذه العملية هو أن واضعي القاموس «الجديد» استعادوا المفهوم ولكن من دون تعييناته السابقة؛ أي الواردة في القاموس القديم[٦]، التي أبانت شيئا من حقيقة النص، وهي أنه لا يخضع «لنظام» مبرم ذي فقرات متعالقة ومتماسكة، وأنه لا يؤلف «بنية مغلقة»، وإنما تشغله وتنشط فيه نصوص أخرى، على أساس أن كل نص هو «استيعاب وتحويل لعدد كبير من النصوص»[٧].

وإذا كان التباين بين القاموسين، بل بين إصداريه، يفيد شيئا فهو أن تعيين محتويات المفاهيم، الناشئة خصوصاً، يخضع للتقلبات والاجتهادات: ما كان مستحسناً ومطلوباً في أيام «عز» البنيوية (أي في الإصدار السابق)، أي تأكيد أن النص «ممارسة» (أي اشتغال النصوص المختلفة والمتباعدة في الكتابة النصية، كما كانت تقول جماعة «تل كل»)، ما عاد مستساغا في عهد تراجع البنيوية الحالي. هذا ما ننتبه إليه في واقعة أخرى، وهو أن «قاموس اللسانية»[٨] لا يتضمن ـ وهو معروف بجانبه المحافظ ـ أية إشارة عن «التناص». ومع ذلك نقول بأن مفهوم «التناص» شغل العديد من الدارسين؛ ولو تتبعنا عدداً من الكتب والدراسات الأوروبية، الفرنسية والإيطالية تحديداً، وعدداً من الكتب، وإن القليلة، العربية، لوجدنا حضوراً لافتاً لهذا المفهوم. فما حال «التناص»؟ وما معنى التردد الذي يصيبه في مجال الدراسات؟

لعلنا نجد، على ما يفيد (القاموس المعرفي الجديد) المذكور، في شخص العالم الروسي ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine واضع هذا المفهوم الجديد، وفقاً لاستعمالات الباحثة جوليا كريستيفا Julia Kristeva له. وعنى هذا المفهوم الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص، في استعاداتها أو محاكاتها لنصوص ـ أو لأجزاء من نصوص ـ سابقة عليها، بدل الفهم التقليدي الذي يتعامل مع كل نص في صورة متسقة على أنه صنيع مبتكر، مصدره فيه وغايته واقعة فيه كذلك. ماذا لو نتبين حال هذا المفهوم في عدد من الدراسات الإيطالية والفرنسية، التي سعت، على ما سنتبين، إلى توسعة تعيينات هذا المفهوم ومجال عمله، مثلما سعت أيضا إلى تعيين ميدان لاشتغاله أو لوجوده في النصوص؟

لعل الباحثة جوليا كريستيفا هي الأولى التي تطرقت إلى هذا المفهوم، وأجرت عليه استعمالات إجرائية لافتة، في دراستها الشهيرة (ثورة اللغة الشعرية)[٩]، التي عينت فيها «التناص» على أنه «التفاعل النصي في نص بعينه»، وتوسعت في تبين قابلياته الإجرائية حين تناولت أحوال التناص في شعر لوتريامون Lautréamont تحديداً، متوقفة أمام عمليات «التحوير» التي أقامها الشاعر على نصوص عديدة معروفة، بما يشبه «اختطافها» أو تحويلها عن مجراها. وتبقى دراستها في هذا المجال المثال الأنجح عن القابليات الإجرائية لاستعمال هذا المفهوم في مقاربة النصوص الأدبية.

كريستيفا شقت الطريق هذا، وسعى الباحث الإيطالي سيجريه Segre[١٠] إلى الوقوف على حقيقة هذا المفهوم، في وقفة نقدية ـ تاريخية، لعلها الأولى في هذا المجال، فوجد في دراسة نشرها في العام ١٩٨٥ أن هذا اللفظ «جرى اعتماده

مؤخراً» في الدراسات الأدبية، وأنه يشتمل على مجالات عمل عديدة في النص الأدبي، هي التالية: التذكر أو الاستعادة، أو الاستعمال الصريح أو المقنع، الساخر أو الإيحائي للأصول واستعمال الشواهد(١١).

ومن المعروف أن الباحث الفرنسي جيرار جينيت Gérard Genette تناول بدوره، في كتابه (التطريسات)(١٢)، «التناص»، لكنه أدرجه في تصنيف منهجي جديد للعلاقات النصية المفارقة، وقد أجملها في خمسة أحوال: الاستشهاد والسرقة، علاقة النص بـ «عتبة النص» (العنوان، العناوين الفرعية، المقدمة، التمهيد، التنبيه وغيرها، مما يقع في تقديم الكتاب)، والعلاقة القائمة بين النص والنص الذي يتحدث عنه، وعلاقات الاشتقاق بين النص والنص السابق عليه، والعلاقة بالأجناس الأدبية التي يفصح عنها النص. وهو فهم يؤدي إلى ربط النص بما يحيط به، وبما يسبقه ويحدده في آن، وهو في ذلك عمل «ترتيبي» له قيمته النظرية والإجرائية من دون شك، إلا أنه يبقى، في مجال «التناص» المخصوص، رهين مفاهيم البلاغة وتعييناتها، مثل المحاكاة الساخرة والسرقة وغيرها.

أما الباحث فرنسوا راستييه Françios Rastier فيفيدنا أن التوسعة طاولت حمولات هذا المفهوم، باتجاه تعيين «إدراكي» له، ويجد ذلك ماثلاً في مباحث الدارسين الإيطاليين بوجراند Beaugrande ودريسلر Dressler، اللذين يضعان التعريف التالي لـ «التناص» في العام ١٩٨٤: هو «الترابط بين إنتاج نص بعينه أو قبوله، وبين المعارف التي يملكها مشاركو التواصل عن نصوص أخرى»(١٣). ونحن ننتبه إلى كون هذا التعيين الجديد يولي «التواصل» (مثل الكثير من الآراء اللسانية التي تخص الجانب التخاطبي بالاهتمام، على حساب المدونة، في الدراسة اللسانية للنصوص) الأولوية في تعيين هذا المفهوم، ما يعني أن التناص لا يقع في «النص نفسه»، وإنما في عمليات التواصل الاجتماعي التي ينطلق منها ويعود إليها ـ أي التي تقع في شروط إنتاجه، كما في شروط تلقيه ـ فيما نجد التعيينات السابقة تحصره في العمليات النصية «الداخلية» إذا جاز القول. ويخلص راستييه من مناقشة المفهوم إلى القول بأن النص لا يعدو كونه ظاهرة «تضمينية» في نهاية المطاف، لا يقوم على «ظاهر» نصي، وإنما على عمليات معقدة، فيها الصريح والضمني في آن، وتتحقق منها في النص نفسه، في تراكيبه وصيغه.

يتم، إذن، توسعة هذا المفهوم، ويصل الأمر عند الباحث الفرنسي أريفي Arrivé، وهو مثل الباحث ريفاتير Riffaterre إلى تعيين مجال عمل هذا المفهوم، وهو «مكان التناص» intertexte، ويعينه الأول منهما على الشكل التالي:

> إن مكان ظهور (هذه الوقائع النصية) ليس النص، بل مكان التناص، على أن هذا الأخير يفيد أو يعين مجموع النصوص التي تنشأ بينها علاقات تناص(١٤).

يتألف «مكان التناص»، إذن، من مواد عديدة تنشأ بينها علاقات تفاعل، على أننا لا نكتفي بدراسة، أو بتعيين هذا «المكان»، بل بتحديد سبيل تحليلي مناسب له يتحقق من عمليات «التنصيص» التي خضعت لها المواد المذكورة، أي ما نسميه بـ «الوقائع التناصية».

هذا ما ينتهي إليه غير باحث أوروبي، ولكن أليس هذا هو عينه الذي تحدث عنه النقاد العرب القدامى في باب «السرقات» ـ أو «التلاص»، حسب نحت المناصرة؟ فما «السرقات»؟

يقول الآمدي في كتابه (الموازنة):

> ووجدتهم فاضلوا بينهما (أي الطائي والبحتري) لغزارة شعريهما وكثرة جيدهما وبدائعهما، ولم يتفقوا على أيهما أشعر ... ولست أحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندي؛ لتباين الناس في العلم، واختلاف مذاهبهم في الشعر، ولا أرى لأحد أن يفعل ذلك فيستهدف لذم أحد الفريقين ....؛ لاختلاف آراء الناس في الشعر، وتباين مذاهبهم فيه... أما أنا فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر، ولكني أوازن بين قصيدتين من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى،

فأقول: أيهما أشعر فى تلك القصيدة، وفى ذلك المعنى، ثم احكم أنت حينئذ على جملة ما لكل واحـد منهـمـا إذا أحطت علمـاً بالجـيـد والردىء[١٥].

يتـجنب الآمـدى، على مـا نرى، عـادات العـرب القـديمة[١٦]، فى تعيين «الأشعر» بين عدة شعراء، أو البيت «الأجمل» فى غرض بعينه، بأن يضع أصولا لـ «الموازنة» من دون أن يجنح إلى تمييـز الشـاعـر، بل القـصيـدة. إلا أن هذا التوازى بين قصيدتين، وإن عنى انتقالة عما كان عليه مبدأ التفاضل السابق، يبقى ذوقياً واستنسابياً، ولا يغيب، فى هذه الحالة بالذات، كون الآمدى يستحسن شعر البحترى، على ما قال إحسان عباس:

ويؤثر طريقـتـه ويميل إليـهـا، «ومن أجل ذلك جعلها «عمود الشعر» ونسبها إلى الأوائل وصرح بأنه من هذا الفريق دون مواربة[١٧].

ما يعنينا فى أمر هذه «الموازنات» عـمـومـاً، فى سياق قولنا هذا، هو أنها لا تفى بمرادنا، وتبقى بعيدة عما نعرفه فى مجال العمليات «التناصية» ؛ ذلك أنها تجعل سلفاً من «التفاضل» غايتها، ومن «التقابل» سبيلها إلى تبين حقيقة التبارى والتنافس، وإلى فرز «السبق» عن «السرقة». وماذا عن «الأدب المقارن» ؟ أليس سبيله المعروف هو سبيل «التناص»، ولكن بعبارات أخرى؟ ألا نستبدل اسماً بآخر؟ ألا نستعيض تسمية سبيل منهجى ـ «الأدب المقارن» ـ بسبيل منهجى آخـر ـ «التناص» ـ من دون أن نجـدد طرائقـه وإجـرائيـاته بالضرورة؟

لا، خـلافاً للظن، ذلك أن «التناص» لا «يقـارن» بين نصوص عالجت موضوعات متشابهة، أو قامت فيما بينها عـلاقـات تأثر وتأثير مثبتـة. فنحن نعـرف أن عـمل «الأدب المقارن» ينتظم على أساس مقارنة بين نصين: بين نص سابق التحقق تاريخياً، بوصفه النص الأول والأصل وفاعل التأثير فى غيـره، من جهـة، وبين نص لاحق تاريخياً على الأول، بوصفه النص الثانى والنسخة والخاضع للتأثير بالتالى، من جهـة ثانية. وهو انتظام يشبه فى بنائه أساس العلاقـات فى الترجمة بين النص الذى تتم ترجمته (وهو الأول، والأصل، والمبتكر بالتالى)، وبين النص المترجم (وهو الملحق، والقـابل لصياغات مختلفة، ما يعرضه بالتالى لحسابات وقواعد فى الأمـانة). أمـا «التناص» فـإنه يتـجنب، بل يقلب تمامـاً هذا الأساس التفاضلى، اللازم فى أية عملية «مقارنة»، مطلوبة أو مستترة، إذ إنه يسقط مبدأ المقارنة نفسه، ويجعل من النص المطلوب دراسـتـه بنيـة بذاتهـا، وإن تتـضـمـن فى عناصـرها وعلاقاتها ما يشدها إلى نصوص واقعة قبلها وخارجها، والمواد هذه تتحقق فى النص ـ أو يشير إليها تلميحاً أو تصريحاً ـ فى تراكيب نحوية ودلالية، هى «الوقائع التناصية». وهى وقائع تقوم فى تفاعلها وإنتاجها تبعاً لعلاقات مختلفة، قد تكون الاستعادة، أو التذكر، أو التلميح، أو إيراد الشواهد، أو التقليد، أو المحاكـاة السـاخرة وغيـرها مما نقع عليه من فنون أدبيـة، متـعـمـدة أو عـفـوية، بفـعل «الاختطاف» أو «التـملك» أو بمفاعيل «الذاكرة» الناشطة فى الكتابة. ولكن ماذا عن حال «التناص» فى الدراسات العربية؟ أما قام به بعض النقاد ولكن وفق تسميات منهجية أخرى، أو بأدوات أخرى؟

قلمـا انصـرف الدارسـون العـرب إلى تبين مـا يمكن مقـارنته من نصوص أدبيـة عربيـة بنمـاذج مماثلة من نصوص الأدب العـالمى، على الرغم من الدور الريادى الذى قـام به محمد غنيمى هلال فى هذا الميدان الدراسى؛ إذ انطلق من الأدب العربى وبحث عن تأثيره فى الآداب الأوروبية، وتتبع أيضاً تأثر الأدب العربى الحديث ببعض المذاهب الأوروبيـة الحديثة. وهو ما شرع به إحسان عباس فى الشعر العربى الحديث، فى كتابه عن الشاعر الراحل بدر شاكر السياب، وأبان فيه، وإن بشىء من التسرع، تأثر الشاعر العراقى بقصائد من الشعر الإنجليزى الحديث، ولاسيما مع إليوت[١٨].

إن مراجعتنا لعدد من الكتابات الأدبيـة العربية، منذ «عـصـر النهـضـة» تحديداً، تدعونا إلى الوقوف أمام ظواهر التفاعل الثقافى المختلفة، وإلى التساؤل عن أسبابه وحقيقته، وهو تفـاعل مـا شـهـدته الكتـابة العربيـة وفق هذه المقـادير والأحوال فى تاريخها السابق: ما نقول عن أثر الرومانتيكية الإنجليزية على شعراء «جماعة الديوان»، أو أثر بودلير على شعر إلياس أبى شبكة؟ وأثر الرومانتيكية الفرنسية والإنجليزية

على شعر أبى القاسم الشابى وغيرها من التأثرات؟ وما نقول أيضاً عن تشابهات وتقاطعات فى مجالات أدبية أخرى، بين «بيجماليون» برنار شو وتوفيق الحكيم، أو فى الرواية الواقعية بين إميل زولا ونجيب محفوظ، وفى مسرح العبث بين أوجين يونسكو وعصام محفوظ؟

يمكننا أن نعدد الأمثلة، وقد تناول النقد العربى الحديث بعضها بالدراسة والتحليل. فـ «التناص» مدروس فى بعض النقد العربى الحديث، فى عدد كبير من مواده، ولكن فى عدد محدود للغاية من «وقائعه»؛ ذلك أن الناقد يكتفى فى غالب الأحيان بتعيين أو عرض المواد ـ «المقارنة» أو التى تنشأ بينها علاقات تقابل ـ دون أن يبالى بالأشكال اللفظية والنحوية والدلالية التى تحققت بها هذه المواد فى النص المدروس، أى دراسة «الوقائع». وعلينا فى هذا المجال أن نميز، بداية، بين السبيل التناصى وسبيلين فى «المقارنة»: بالإضافة إلى السبيل المقارن التقليدى (وهو دراسة التفاعل بين نصين قامت بينهما علاقات مؤكدة ومثبتة)، يمكننا الحديث، حالياً فى الدراسات، عن سبيل «مقارن» آخر لا يقوم بالمقارنة بل بالمقابلة: يقابل هذا السبيل بين نصين تقابلاً يبين لنا، على سبيل المثال، موقف أو نظرة هذا الشاعر، من هذه اللغة ـ والثقافة ـ إلى الموت، وموقف أو نظرة شاعر آخر، من لغة ـ وثقافة ـ أخرى، إلى الموضوع عينه، دون أن تكون بين الشاعرين أية علاقات تعارف أو تفاعل مؤكدة أو ممكنة. إلى هذين السبيلين عرف النقد العربى الحديث سبيل التناص، ونشير خصوصاً إلى محاولتين قام بهما الكاتبان المغربيان، محمد بنيس ومحمد مفتاح[19] فى السنوات الأخيرة.

يؤثر بنيس، منذ كتابه الأول، استعمال مصطلح «التداخل النصى» بدل «التناص»، ويعاود تأكيد تفضيله هذا فى كتابه الثانى، ويدافع عن كونه «أول» من تكلم فى النقد العربى عن هذا المنحى:

> كان تناولنا لمفهوم «التداخل النصى» فى «ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب» جديداً على المتداول فى الخطاب النقدى العربى، وهو ترجمة لمصطلح l'intertextualité. وبعد هذا العمل ظهرت دراسات عربية فى المغرب أكدت أهمية هذه الخصيصة النصية، ولكنها فضلت ترجمة المصطلح بـ «التناص» الذى أصبح شائع الاستعمال فى الخطاب النقدى العربى ... ومن ثم فإن الطابع العفوى لترجمة «التناص» لا يسهم فى إنتاج شبكة العلائق التى نستطيع بها الانتقال من وحدة إلى أخرى أو من جهاز مفاهيمى إلى غيره[20].

يشير بنيس فى ملاحظته هذه إلى كتاب مفتاح المذكور أعلاه، وهو كتاب جعل من «التناص» علامة لعنوانه، على ما تبينا، فما يعنى «التناص» ـ أو «التداخل النصى» ـ بينهما بعيداً عن الاجتهاد فى أمر ترجمة المصطلح؟

يعتمد بنيس على خطة جينيت فى تناول النص الشعرى، ولاسيما على مصطلحه فى «النص الغائب» ـ أى الذى يتم استحضاره وتحويله فى الممارسة النصية ـ ويتبين، أو يجمل القول فى عرضه هذا، على أن الشعر العربى الحديث بات متسماً بحضور لافت لـ «ثقافة موسوعية» هائلة من النصوص الغائبة. يقول بنيس:

> بالنسبة للشعر المعاصر، فى الثقافة العربية، نلمس اتساع حقل التداخل النصى... ولكن اعتماد الشعر المعاصر نصوصاً من خارج الذخيرة الشعرية العربية، أو مما هو متداول فيها، يدلنا على أن عينة نصوص الشعر المعاصر مكثفة بنصوص غائبة قدمت من أمكنة ثقافية وحضارية متنوعة، يمكن من خلالها رصد ثقافة موسوعية أصبحت تميز الشعراء المعاصرين[21].

ويعمد فى مسعى نقدى لافت فى النقد العربى إلى تبين حال «التداخل النصى» فى ثلاث قصائد معروفة للسياب («المسيح بعد الصلب») وأدونيس («هذا هو اسمى») ومحمود درويش («أحمد الزعتر»).

أما مسعى مفتاح فقد أتى بعرض مقنع ومتوسع ومتصل بغالب الاجتهادات والمقترحات، عارضاً لمختلف التعيينات الداخلة فى تعريف «التناص»، إلا أن مسعاه بدا أقل

توفقاً فى درسه أحوال «التناص» فى الشعر، كما نتحقق منها فى مسعى بنيس. فقد توسع فى عرض المسائل الداخلة فى أمر «التناص»، واتخذ من التعيينات البلاغية القسط الأوفر من حمولاته. إلى هذا فإن تعريفه «التناص» يبقى متوزعاً بين «داخل» ـ هو النص المدروس ـ و«خـــــارج» ـ «النص الغائب» ـ فى تعيينات جينيت ـ فى قسمة بينة. لكنه يتوقف، إلى ذلك، فى الحديث عن تناص «ضرورى»، وهو القائم فى كل ثقافة ـ وهو ما تحدثنا عنه أعلاه بوصفه «التناص اللازم» عند الباحث الإيطالى ـ، وآخر «اختيارى»، وهو ما يطلبه الشاعر نفسه. كما أنه يقترح التمييز بين تناص «داخلى»، وهو ما يصيب علاقة الشاعر بنتاجه السابق، وآخر «خارجى»، وهو ما يصيب النص فى علاقته بخريطة الثقافة التى ينتمى إليها. أو يميز بين تناص «اعتباطى»، وهو الذى يعتمد على ذاكـــرة المتلقى، وبين تناص «واجب»؛ أى الذى «يوجـــه المتلقى نحو مظانه»[٢٢]. ويتطرق الباحث مفتاح إلى مجالات عمل «التناص»، باحثا فى «آلياته» فى صورة لافتة، وإن بقت دراسته أسيرة التعيينات البلاغية المعروفة.

محاولات بنيس ومفتاح لافتة، إذن، إلا أنها تبقى، رغم قراءتها الجديدة لنظريات «الموازنة» و«السرقات» عند النقاد العرب القدامى، محددة بما بلغته الدراسات الفرنسية خصوصاً فى هذا المجال. كما تكتفى غالباً بلحظ وعرض مواد التناص من دون وقائعه، كما نتحقق من ذلك، على سبيل المثال، فى دراسة بنيس المذكورة لقصيدة «هذا هو اسمى»؛ إذ يكتفى بإيراد ملخصات تعريفية لما تشتمل عليه المواد المضمونية فى قصيدة أدونيس و«فصل فى الجحيم» لرامبو، دون أن يحلل أو يدرس التحققات اللفظية والدلالية أبداً. كما نتحقق أيضاً من أن عودة مفتاح إلى التناص لدرس قصيدة ابن عبدون تبقى استنسابية، لا ضابط لها أبداً، ولا يقتضيها المنهج فى صورة لازمة ومتسقة، إذا جاز القول. أى أن هاتين المحاولتين الرائدتين عربياً تفتقران إلى خطة إجرائية بينة، يتم الاعتماد عليها فى العملية التحليلية.

سبيل «التناص» لم يستثمر كفاية، ويتمتع فى حسابنا بقابليات أداء واسعة. والعديد من الظاهرات الأدبية وغيرها فى الثقافة العربية المعاصرة قابل لدراسات تناصية: كيف لنا أن نفهم، على سبيل المثال، المنزع الأسطورى فى الشعر الحديث ـ «المنزع التموزى»، كما جرت تسميته ـ خارج السياق الذى تعرّف فيه الشعراء العرب المعنيون صنيع إليوت فى هذا المجال تحديداً وحصراً؟ هذا ما يمكن أن نتبينه حتى فى موضوعة متفرعة عن السياق هذا، مثل «الفراغ» الذى راح الشعراء يتبينونه فى الحياة العربية على أساس «الخراب» الذى تحقق منه إليوت فى الحضارة الغربية. هذا ما نتحقق منه فى بعض «مفردات» و«حمولات» الشعر العربى الحديث، كما يمكن لنا أن نتبينها فى مسرد الألفاظ، ذات الحمولات الفلسفية الأوروبية الناشئة، التى أخذ بها الشعراء العرب الحديثون، والتى أدرجها الشاعر كمال خير بك فى كتابه عن (حركة الحداثة فى الشعر العربى المعاصر)؛ أى ألفاظ «الشك» و«التساؤل» و«التمرد» و«الرفض» وغيرها؟[٢٣] وماذا نقول عن أثر ناظم حكمت ولوى أراجون فى شعر السياب وغيره، أو عن أثر نيرودا اللاحق على عدد من الشعراء الشيوعيين؟ وماذا عن أثر السورياليين، وقد بلغ الأمر ببعض شعراء العربية إلى التنافس على التركة وعلى الأمانة فى حمل الرسالة؟

حتى لا ننساق فى تعداد أمثلة متفرقة من «التناص» فى الكتابة العربية، لاسيما الشعرية منها، نجد ضرورة، فى البداية، للوقوف أمام سؤال أساسى، هو التالى: ألا يكون لزاماً علينا، قبل أن نتطرق إلى أحوال التناص أو وقائعه فى الشعر العربى الحديث ـ وغيره ـ أن نتناول بالتحليل مسألة ما إذا كان «التناص» سبيلاً مستقلاً، قائماً بذاته، لدراسة النص الشعرى، أم أنه مكمل لغيره (أى للدراسة اللسانية للنص الأدبى)؟

## ٢ ـ مصادر التناص ومياديه

إلا أن علينا، قبل الإجابة عن هذا السؤال، أن نعاين حال الدراسة اللسانية راهناً، فى نجاحاتها وانسداداتها، وإن فى شكل تعرفى سريع ومختصر. يمكننا القول، بداية، إن الدراسة اللسانية باتت تدرس، اليوم، وقائع نصية تتعدى الجملة الواحدة فى النص الواحد، بخلاف ما كان عليه الأمر فى الأمس القريب، باحثة عن علاقات قائمة وممكنة فى النص الواحد تجمع بين جمله كلها ـ كما فى القصة القصيرة،

على سبيل المثال ـ أو بين جمل مختلفة فيه. مثل هذا المسعى دقيق، محفوف بالمخاطر والتسرعات، إلا أنه يسعى إلى تدبر أدوات تحليلية مناسبة لما يتحقق منه في النصوص، وهو أنها تقيم علاقات في البناء أو في الدلالة قد تشمل القصيدة في مجموع أبياتها أو في عدد منها وحسب، ما يمكن أن نسميه بـ «كليانية النص»، التي باتت داخلة في حساب الدراسة اللسانية.

كما نتحقق في الوقت عينه من تبلور طرق في الدراسة اللسانية لا تكتفي بدراسة النص «في ذاته»، وإنما بما يحيط به من خارجه. والخارج، هنا، يشير إلى ظروف النص في صدوره عن «أنا ـ أو ذات ـ متكلمة» sujet parlant، أشبه برسالة، بإبلاغ، بخطاب موجه، أي أن دلالاته ومعناه تتصل في محمولاتها بـ «ظروف حوارية»، مشتركة بين المتكلم ومتلقيه المحتملين أو المرجوين. و«الظروف الحوارية» هذه تتضمن جداول من القضايا والأحوال المعيشة أو المأمولة، ومن الأفكار المتداولة ـ عند جهة ما أو جماعة ـ أو المبثوثة في كلام الجماعة وقناعاتها السارية: هذا ما سعت إليه المحاولة «البراجماتية» pragmatique ـ أي الناظرة إلى اللغة في جانبها الاستعمالي ـ[٢٤]، التي وجدت في الطابع «التحادثي» المنشئ لأي نص، وفي الطابع «التعليلي» الضابط للنص فيما يتعدى الجملة الواحدة، ما يفيدها في مسعاها التحليلي. إلا أن اشتمال النص على خطاب، أو على رسالة ما، لا يعني أبداً في حساب اللسانيين قيامه أو استناده إلى «رسالة مسبقة» أو مدبرة، وهو ما يوضحه راستييه في قوله:

> لا يمكننا اعتبار المعنى متضمنا في النص مثل رسالة، وإنما مثل وضعية حوارية تشمل فيما تشمل مرسلاً ومتلقياً، مثل مجموعة من الشروط (قواعد، بما فيها نمط النص، وممارسة اجتماعية محددة)[٢٥].

ذلك أن المساعي اللسانية في دراسة النص الأدبي وضعت حدوداً، أو توقفت عن مساعيها السابقة، التي اكتفت بقراءة نحوية أو تركيبية للنصوص الأدبية (مثلما نتحقق من ذلك في مساعي هاريس ـ Harris ـ أو شومسكي ـ Chomsky ـ وغيرهما)، طالبة وجهات أخرى في التحليل تقوى على دراسة المعنى قراءة متسقة، تربط الدلالات في النص الواحد، من جهة، وتربطها بخارجها وبأوضاعها «الحوارية»، من جهة أخرى.

إن هذه التوجهات الجديدة تقودنا إلى تناول مسألة التناص تناولاً مريحاً أكثر مما كنا نظن؛ إذ إننا نتوصل، مع هذه التوجهات، إلى طرح مسألة التناص طرحاً مفيداً، يمكننا من الإجابة عن المشكلتين اللتين تواجهان أي تحليل تناصي، وهما: التناص بوصفه اتصالاً بخارجه، والتناص بوصفه اتصالاً ضمن النص الواحد. ولقد وجدنا الباحث راستييه يفرق بين «التناص الداخلي» intratexte ضمن النص الواحد، وبين التناص intertexte الاعتيادي، ويمكن تسميته بالخارجي، أي الذي يصل النص بنصوص أو مقتبسات من خارجه. ولقد توصل الباحث الفرنسي إلى تبين المشكلة التي أثرناها أعلاه، وهي الإجابة عن كون التناص سبيلاً مستقلاً أم مكملاً، أي منضوياً في غيره؛ إذ جعل الوظيفة التناصية الداخلية لازمة، بل منطلق التناص الخارجي. يقول راستييه:

> الوظيفة التناصية الداخلية هي التي تعين الوظيفة التناصية الخارجية. إن لهذا التعيين محملاً عاماً: تنتسب الوظيفة التناصية الداخلية إلى نصاب المعنى (أي إلى مجموع العلاقات الناظمة لمضامين نص ما)، وتنتسب الوظيفة الناشئة بين أنظمة علامات مختلفة إلى نصاب التعيين.

خالصاً إلى القول: «إلا أن المعنى هو الذي يحدد التعيين»[٢٦]. وهو ما يمكن تلخيصه وتبسيطه بالقول التالي: إن توصل الدارس إلى معالجة التناص الداخلي، أي دراسة العلاقات بين المضامين المختلفة في النص الواحد، يمكنه من دراسة اتصال هذا النص بالذات، أو تحدده، بأنظمة علامات أخرى، قد تكون نصوصاً بدورها أو غير ذلك من أنظمة العلامات. وهو ما يقوله راستييه في تعريف جلي:

> قد نتوصل إلى برهنة كون النص مجموعة متتابعة من الإحالات، أو تلصيقا من الشواهد، إلا أن ذلك لن يمكننا من فهم نصوصيته الخاصة، التي تجعله متمايزاً عن جدول من

الكلمات والجمل. باختصار، إن دراسة النصوصية ـ أي ما ينشئ نصاً ما ـ هي القادرة وحدها على تأسيس دراسة التناص[٢٧].

التناص، إذن، مكمل للدراسة اللسانية، أو جزء داخل فيها، إذا جاز القول، وهو غير ممكن دون المرور بالدراسة اللسانية، على أن تؤدى معالجة التناص الواقع بين معطيات النص الواحد إلى ربطه بما يتحدد به من نصوص، «لازمة» أو «ضرورية» له، أو بما يطلبه منها في صورة اختيارية أو «طوعية»، أو بغيرها من العلامات الأدبية والثقافية والإيديولوجية وغيرها مما يشكل الظروف الحوارية المعينة له. ولكن كيف لنا أن نعين التناص بوصفه سبيلاً إجرائياً بعد توضح صلته وتفرعه عن السبيل اللساني نفسه؟

### ٢ ـ أ: المصادر التناصية

لكننا لا نقوى على مباشرة السبيل اللساني قبل الوقوف على المصادر التي ينهل منها التناص، وعلى الميادين التي تجتمع فيها مواد المصادر هذه. ذلك أن التناص يستمد مواده من مصادر متباينة، منها ما يتشكل عفواً أو عمداً في «الذاكرة» بفعل الدراسة والقراءة، أي في المخزون الشخصي، الواعي واللاواعي؛ ومنها ما يتشكل بفعل معايشة «ظروف حوارية» معينة؛ ومنها ما يتشكل عند التنصيص نفسه ـ ويمكن تسميته: «التقميش» أيضاً ـ أي مما يطلبه الشاعر في صورة قصدية واعية. ودراسة المصادر التناصية دراسة ذات طابع نظري وترتيبي في آن، ولا تخص الشعر وحده بالتالي، إلا أن لها فائدة بينة، وهي المساعدة على تعيين «مقاصد» التناص، على ما سنوضح في فقرة لاحقة. وخلصنا إلى تعيين ثلاثة أنواع من المصادر التناصية:

ـ المصادر «الضرورية»، كما أسماها مفتاح، وهي «اللازمة عند سيجريه، وعند راستييه أيضاً الذي يقول: «يوجد في كل فضاء (أو متحد) ثقافي انتظام متسق من العلاقات بين النصوص»[٢٨]. وجرت تسميتها بـ «الضرورية» لأن التأثر فيها يكاد أن يكون طبيعياً وتلقائياً، مفروضاً ومختاراً في آن، وهو ما نجده في كتابات بعض الكتاب العرب في صيغة «الذاكرة»، أي الموروث العام والشخصي، ويتخذ في العديد من الأحوال سبلاً اختيارية ـ كجنوح الشاعر إلى التأثر الواعي بشئ من نتاج شاعر آخر ـ، أو وراثية ـ كتقيد الشاعر غير الواعي بالضرورة بحدود ثقافة وشعر توافرت له في إعداده وتعليمه. هذا ما يمكن أن نتبينه في «الوقفة الطللية»، وهي أقوى المصادر القديمة، من دون شك، التي تقيدت بها صناعة الشعر العربي قديما. وهذا ما يمكن أن نتحقق منه في العديد من الدعاوى الحزبية التي تنشط في كثير من الشعر العربي الحديث.

ـ المصادر «اللازمة»، وهي «الداخلية» في كلام مفتاح، وتشير إلى التناص الواقع في نتاج الشاعر نفسه. ومن المساعي النقدية التي عالجت هذه المسألة، وإن في منظور غير تناصي، دراسة مالك المطلبي: (إنتاج ما أنتج: مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية)، التي يتحقق فيها من أن قصيدتي السياب «غريب على الخليج» و «أنشودة المطر» تؤلفان «مقطعين في قصيدة واحدة» في الكل السيابي[٢٩]. وفي العديد من الكتب والدراسات العربية، الخاصة بالتجربة الشعرية أو بموضوعات الشعر عند هذا الشاعر أو ذاك، تناولات مناسبة تفيد مثل هذا المسعى وتمكننا من الوقوف على الأشكال الشعرية أو القضايا التي شغلت الشاعر في غير قصيدة وديوان، حتى إنها تخترق نتاجه كله اختراقاً بيناً. كيف لا، وبعض الشعراء لا يتورعون عن كتابة «المناخ» الشعري نفسه، أو تنويعات عليه من تجربة إلى أخرى.

ـ المصادر «الطوعية» في حسابنا، وهي «الاختيارية» عند مفتاح، التي تشير إلى ما يطلبه الشاعر عمداً في نصوص مزامنة أو سابقة عليه، في ثقافته أو خارجها، وهي «المطلوبة لذاتها». وهي مصادر أساسية في الشعر العربي الحديث، بل نذهب إلى القول إننا لا نستطيع دراسة هذا الشعر من دون الوقوف عندها. وهي مصادر متعددة، تندرج فيها متون شعرية أجنبية وعربية في آن. هذا يصح في إقبال أعداد من الشعراء على محاكاة صنيع شعر سابقيهم أو التأثر بصنيعهم المزامن لتجربتهم، مثل تأثرات محمود درويش، في بداياته، بشعر عبدالوهاب البياتي ونزار قباني. وقد تكون المصادر الأجنبية فرنسية (لوتريامون، رامبو، سان ـ جون بيرس، إيف بونفوا...)، وإنجليزية (إليوت، ستويل...)، وأمريكية (والت

وايتمان...) وغيرها، عدا أن النص الواحد قد يشتمل على مواد من غير مصدر، وذلك في صور ضمنية وحاذقة أكثر فأكثر، ما يجعلها صعبة الالتقاط أو خافية في تضاعيف الكتابة الشعرية. وعلينا أن نشير في هذا السياق إلى أن انصراف هذا الشاعر أو ذاك إلى هذا المصدر أو ذاك قد لا تتوافر له شروط الاستقبال الصحيحة، بدليل أن عدداً من الشعراء العرب الحديثين اتصلوا بعدد من المصادر في صور ملتوية أو غير مباشرة: فإذا كان أنسي الحاج، أو شوقي أبوشقرا، يعرفان الفرنسية جيداً، أو جبرا إبراهيم جبرا وتوفيق صايغ الإنجليزية، حينما اتصلوا بما طلبوه من مصادر، فإن الأمر كان خلاف ذلك مع أدونيس (الذي اتصل بالفرنسية اتصالاً ضعيفاً في بداياته ما كان له أثره البين على ترجمته شعر سان ـ جون بيرس ووقوعه في أخطاء ناجمة عن عدم معرفته بالحمولات التاريخية والسياسية وغيرها للألفاظ الفرنسية)، أو مع السياب الذي اتصل بشعر أراجون في كتب إنجليزية، أو مع محمد الماغوط الذي عرف قصيدة النثر، منذ قصيدته «النبيذ المر»، في العام ١٩٥٣ في مجلة «الآداب»، من ترجمات عربية لها.

### ٢ـ ب: ميادين التناص

بدا لنا مفيداً، بعد الوقوف على مصادر التناص، دراسة الميادين التي تشتملها، ذلك أن التناص يقع في مواد بعينها، على أنها تشتمل مستويات القصيدة كلها. فقد يعمل الشاعر على تقليد قصيدة ما، بحراً وقافية وموضوعاً على ما هو معروف في الشعر العربي القديم، وقد يلجأ إلى «أخذ» صورة شعرية ما، أو معنى ما، إلى غير ذلك من المواد التي تقع في هذا المستوى أو ذاك في القصيدة. لهذا لا يسعنا الحديث عن «ميادين التناص» من دون الوقوف عند مستويي القصيدة، الإيقاعي ـ النحوي والدلالي، وهو ما بسطناه في عنوانين: في الأنماط والتراكيب والصياغات، وفي القضايا والموضوعات و«المناخات».

ولقد فضلنا استعمال هذه الألفاظ تحديداً، بدل ألفاظ أو مصطلحات أخرى معروفة في السبيل اللساني لدراسة النص الشعري[٣٠]، جاعلين من ميادين التناص مواد متفرقة، ذلك أن استحضارها في النصوص ليس نسقياً، ولا متسقاً في غالب الأحيان، ما يدعونا إلى تبين أشد لطبيعة المواد. وهي تشتمل في المستوى الإيقاعي ـ النحوي على مواد متعددة ميزنا فيها «النمط»، ويشير في حسابنا إلى شكل ما ـ وربما مضمون ما ملاصق للشكل هذا ـ في ترتيب القصيدة، مثل نمط «الهايكو» أو «القصيدة ـ اللقطة». وميزنا «التراكيب»، وتشير إلى أنواع معينة من الجمل، مثل الجمل «الحالية» التي تبدأ بالحال، أو الجمل الاسمية وغيرها. وميزنا «الصياغات»، وتشير إلى طريقة في شد الألفاظ بعضها إلى بعض، مثل تقديم الصفة على الموصوف وغيرها[٣١]. كما ميزنا في المستوى الدلالي «القضايا»، وتحدد قضية معينة، مثل الكثير من القصائد العربية الحديثة الموسومة بقضايا «الحرب الباردة»، أو بقضية القنبلة الذرية في هيروشيما، كما في قصيدة «هياي كونغاي كونغاي» لبدر شاكر السياب[٣٢]. وميزنا «الموضوعات»، مثل الغربة في المقهى، والوحدة في الشارع وبين الجموع وغيرها. وميزنا «المناخات»، وتعين في حسابنا أجواء شعرية، مثل الأجواء التشردية و«الصعلكة» والتمزق وغيرها.

ولقد وجدنا، إلى ذلك، ضرورة للوقوف عند مستوى ثالث، هو مسألة «الجنس الأدبي»، بل أن نفتتح بها دراسة الميادين، بعد أن تحققنا من كون هذه المسألة تاريخية أساساً، أي تتصل بدخول «أجناس» ـ أو أشكال ـ أدبية من أدب ـ أوروبي، في دراستنا ـ ما إلى الأدب العربي الحديث، إذ إننا لا نستوفي التناص حقه من دون تناول هذا المستوى التكويني في الشعر العربي الحديث.

### ٢ ـ ب ـ ١: في الجنس الأدبي

إن دراسة الأجناس والأشكال الأدبية لا تحظى بالعناية اللازمة التي تقتضيها مسألة إنشائها أو تأسسها أو انتقالها من فضاء ـ أو متحد ـ ثقافي إلى آخر، على الرغم من أن دراستها قد تكشف عن نواقص، بل عن أغلاط فاحشة يقوم عليها تاريخ هذه الأجناس والأشكال والأنماط: فجيرار جينيت توصل في دراسة لافتة له[٣٣] عن الأجناس الأدبية الرائجة في أوروبا، والعائدة إلى الإغريق، بل إلى أرسطو، في حساب التاريخ الأدبي المتداول، وهي «الغنائية» و«الملحمية» و«الدرامية»، إلى برهنة أنها ترقى إلى القرن الثامن عشر ليس

إلا. فما يمكننا القول عن الأجناس الشعرية فى الكتابة العربية؟

لا يسعنا فى نطاق هذه الدراسة تناول مسألة تأسس الأجناس أو الأشكال أو الأنماط فى الشعر العربى، على الرغم من قيمتها التاريخية والنقدية[٣٤]، مكتفين، فى هذه الدراسة، بدراستها فقط فى إطار التفاعل الثقافى منذ «عصر النهضة»، وفق أشكال مختلفة من التناص، خصوصاً فى صيغه التشوفية. هذا يصح فى إقبال كتّاب على اعتماد فنون غير معروفة فى العربية، مثل الرواية والقصة والمسرحية وغيرها من أنماط شعرية بعينها، بعد خروج الشعر العربى من أنواعه وأغراضه التقليدية المعروفة. ويمكن الإشارة إلى الأنواع المعتمدة التالية: القصيدة الحكمية على ألسنة الحيوانات، القصيدة التمثيلية، الملحمة، القصيدة ـ الحكاية، القصيدة الأسطورية، قصيدة النثر.

يمكننا أن نتوقف أمام هذه الأجناس الشعرية جنساً جنساً، ملاحظين إقبال أعداد من الشعراء عليها، فنرى انصراف أحمد شوقى إلى القصائد الحكمية، و«جماعة أبوللو» إلى الشعر الرمزى والقصصى وكتابة «الأوبرتات»، وشفيق المعلوف إلى الملحمة، وإلياس أبى شبكة وسعيد عقل وخليل مطران وعلى محمود طه وغيرهم الكثير إلى المطولات الشعرية ذات الأساس الحكائى ـ الأسطورى[٣٥]. إلا أن هذه الأجناس تحديدا ما لبثت أن سقطت من الاستعمال تماماً، ما يشير إلى أن إقبال الشعراء عليها ما وازاه، على ما يبدو، إقبال واستحسان مماثلان. وهو ما يدعونا إلى التساؤل: ألا يعكس «التسرع» فى التخلى اللاحق، وإن فى صورة معكوسة، «التسرع» فى طلب اللحاق السابق؟

لكننا نستطيع، إذا شئنا، الوقوف طويلا أمام نجاح أكيد حققه جنس شعرى آخر، «قصيدة النثر»، الذى بات له مريدوه أينما كان فى عالم العربية. ويمكن القول إن النزاع المستمر حول «وجوده» فى الشعر العربى الحديث يبلّغ، وإن فى صورة غير وافية، عن عملية «دخوله» الناشئة. والعودة إلى بعض كتابات أدونيس الأولى، وإلى مقدمة ديوان (لن) للشاعر اللبنانى أنسى الحاج (١٩٦٠)، تبين لنا كيف أن الشاعرين عادا إلى الكتاب عينه[٣٦]، للتعريف بهذا الجنس الشعرى الجديد فى حياة الشعر العربى، وشرح وسائله وتقنياته المخصوصة.

لا يسعنا فى هذه الدراسة التوسع فى مسألة الأجناس الشعرية الجديدة، لأنها تتطلب عرضاً وتعمقاً فى التناول، فيما يقصر غرضنا عن ذلك، مكتفين بتناول ميادين التناص فى صورة تلمسية أولى. لكننا سنسعى، طمعاً بتبين أوفى لما نريد أن نتناوله، إلى عرض مسألة وحسب تبين لنا جانباً من العملية التناصية فى شأن الجنس الشعرى، وهو جانب «وحدة القصيدة». فالشاعر العربى الحديث لم يأخذ بأجناس شعرية ما ألفها فى الشعر فقط، وإنما أخذ أيضا بطرق فى بناء القصيدة. وهو مما نتحقق منه، بداية، فى تجربة الشاعر خليل مطران (١٨٧٢ ـ ١٩٤٩)، الذى يعتبر فى حسابنا النقدى، وفى اعتراف غير ناقد وجماعة شعرية، مثل «جماعة أبوللو»، الشاعر الذى انتقل من «البيت المفرد» إلى «جملة القصيدة فى تركيبها وترتيبها». فهو يفيدنا فى «المجلة المصرية»[٣٧]، أنه اطلع فى «المجلة البيضاء» الفرنسية على قصائد ترتبط فيها الأبيات والمعانى «بعضها ببعض فى القصيدة كلها قصداً إلى غاية واحدة، بخلاف ما عليه منظوماتنا القديمة والحديثة إلا ما يحاول صاحب هذه المجلة أن يحدثه من الطريقة الخارجة عن المألوف». غير شاعر، مثل مطران، ولاسيما فى فترة ما بين الحربين، جعلوا من الاطلاع على الشعر الأوروبى، أو من ترجمته، غرضاً مخصباً للشعر العربى نفسه. فأبو شادى جعل، على سبيل المثال، من ترجمة الشعر الأجنبى «تطعيماً» للأدب العربى بآداب هذه الأمم[٣٨]، كما يفيدنا إبراهيم ناجى، فى حديثه عن «جماعة أبوللو»، أن اتصالهم بالأدب العالمى، ومتابعتهم للتيارات الفكرية الجديدة، و«مطالعاتنا المتعددة»، جددت طريقة نظرهم إلى الشعر العربى[٣٩].

يتحدث مطران عن الشعر الفرنسى، ولكن هل تعود نظرية «الوحدة العضوية» إلى المتن الفرنسى أم إلى المتن الإنجليزى، مع الناقد كولريدج تحديداً؟ وإذا عاد هذا المفهوم لكولريدج فعلاً، واطلع عليه مطران فى نصوص فرنسية، فإلى أين نتجه فى عملية تتبع الوقائع التناصية، وكيف نعامل بالتالى هذه النصوص الفرنسية بالنسبة إلى النصوص الإنجليزية «الأصلية»، إذا جاز القول؟

إن تتبع هذه الوقائع التناصية ممكن ربما، إلا أن التحقق منها صعب من دون شك، وتحول دونه أمور واقعة فى المواد نفسها (مدى حصولنا على مواد موثقة عن الفترة المدروسة وعن أسباب الاتصال فيها)، وفى المنهج كذلك، أى فى الكيفية الإجرائية للتناص. نقع فى كتابات ما بين الحربين - وقبلها أيضاً - على مواد عدة تفيدنا فى عملية التتبع هذه، بخلاف ما هو عليه الحال فى كتابات ما بعد الحرب العالمية الثانية، ولاسيما مع انطلاقة «الشعر الحر». إلا أن قراءة بعض المجلات الأدبية، وبعض زواياها، مثل «قرأت العدد الماضى من (مجلة) الآداب» و «بريد الشعر» ومتابعات «خميس شعر» فى مجلة «شعر» توفر لنا بعض المواد، بل المعلومات المنيرة لها. هذا ما يصيب إحدى قصائد أدونيس، «مرثية القرن الأول»، المنشورة فى العدد الرابع عشر من مجلة «شعر»؛ إذ إن «بريد الشعر» فى العدد اللاحق من المجلة يعرض مدونة مفيدة لدراستنا، تشتمل على ردود فعل شعراء ونقاد عرب معروفين على القصيدة المذكورة، وهى ردود تطاول فى مضامينها معالم «التناص» البادية فى القصيدة، ومنها اعتمادها نمطا بعينه من الشعر الفرنسى.

يقول السياب:

> كانت قصيدتك رائعة بما احتوته من صور، لا أكثر ... أين هذه القصيدة من «البعث والرماد» تلك القصيدة العظيمة التى ترى فيها الفكرة وهى تنمو وتتطور، والتى لا تستطيع أن تحذف منها مقطعاً دون أن تفقد القصيدة معناها، أما قصيدتك الأخيرة، فلو لم يتبق منها سوى مقطع واحد، لما أحسست بنقص فيها. ليس هنالك من نمو للمعنى وتطور له. مازلت، أيها الصديق، متأثراً بالشعر الفرنسى أكثر من تأثرك بالشعر الإنجليزى الحديث، هذا الشعر العظيم - شعر إليوت وستويل ودلن توماس وأودن وسواهم[٤٠].

يميز السياب بوضوح، وإن دون توسعة وتبيان، بين «تأثر» وآخر، بين الفرنسى والإنجليزى فى بناء القصيدة، مشدداً على كون القصيدة ذات النهج الإنجليزى فى البناء تميل إلى نمو الفكرة وتطويرها فى صورة متمادية ومتراكمة أشبه ببناء معمارى، فيما لا تتسم القصيدة ذات النهج الفرنسى بمثل هذا البناء التراكمى، أشبه بمقطع واحد دون نمو داخلى وتدريجى. كما يوضح لنا السياب أيضاً أن «التأثر» شأن طبيعى فى حركتهم التجديدية بل شأن يتم التشوف إليه، أى إلى الشعر «العظيم»، كما يسميه. وما لا يوضحه السياب فى رده - وإن هو متعارف عليه بين جماعة «شعر» - فهو التعويل الشديد على نمط إليوت، تحديدا فى الجمع بين الماضى الأسطورى والحاضر، وهو ما يقوله، فى ردة فعله، الناقد منير بشور: «الماضى مهما كان يبقى ردة إلى الوراء ... إن بعض شعورى هذا هو ردة فعل لاتجاهك الشعرى فى السنوات الأخيرة». وهو ما يثبته الناقد حليم بركات فى الإشارة إلى عدد معين من القصائد التى انتهى أدونيس إلى كتابتها، وهى القصائد التالية كما يذكرها بركات: «وحده اليأس»، «البعث والرماد»، «سبعة أيام فى حياة منبوذ» و «الفراغ» وغيرها. ويبلغ الأمر عند جبرا إبراهيم جبرا حدود النقد الملطف، إذ يشير إلى أن أدونيس «أثقلها (القصيدة) بالرموز أكثر مما يحق للأذن أن تحتمل ولكن لم لا ؟». أما الناقد أسعد رزوق فيلتفت إلى واقعة أخرى فى التناص هذا، وهو تعويل أدونيس على قصيدة النثر (الفرنسية)، أى إلى هذا النوع من الشعر الذى «يختزن طاقات هائلة لو أتيح للشاعر أن يضمنه الكثير ويخلق منه الجديد».

إن ملاحظات النقاد والشعراء هذه تتطلب، على ما نلاحظ، جهداً أكيداً فى فك معلناتها، فكيف بمضمراتها! كما تستدعى سبلا فى البحث باتت تشترطها عمليات التناص الحاذقة والمتعددة، كما نتحقق من وجودها فى الشعر الحديث أكثر منها فى الشعر السابق عليه.

**٢- ب - ٢ : فى القضايا والموضوعات و«المناخات»:**

نسوق مثالاً واحداً فى دراستنا هذه، وهو الوقوف على واحدة من القضايا التى تشغل الحداثة الشعرية، بين ما انتهت إليه فى فرنسا على سبيل المثال، وفى بلادنا، فى الوقت عينه، وهى قضية «الحساسية الفردية» فى النص الأدبى. فنحن لو راجعنا عدداً من الأدبيات عن الحداثة العربية لما وجدنا تنافراً

أو تغايراً بين ما هى عليه وما شرعت به الحداثة فى فرنسا مع بودلير ورامبو ومالارميه. كما لو أن السياب أو أدونيس وغيرهما نهلوا من الينبوع نفسه، أو اتخذوا الوجهة النصية ذاتها، فيما يبدو لنا أن الأمر يتطلب أكثر من وقفة نقدية فاحصة. فنحن نقع هنا أو هناك على دراسات جامعية أو نقدية تقيم التقارب والتشابه بين ما قاله بودلير فى تعيينات الحداثة وما قاله أدونيس، على سبيل المثال، ولكن دون أن نتحقق تماماً من حقيقة التقارب والتشابه. فيغفل الناقدون عن حقيقة التفاعل الثقافى التى تقع فى أساس هذا التقارب، وهى أن الشاعر العربى «أخذ» عن الشاعر الفرنسى بعض أفكاره، وهو أمر معروف فى صلات المبدعين والشعوب، على أنه مجال درس وتحقيق، لا إنكار وتمويه، كما هو عليه فى ثقافتنا. فكم من الدراسات لا يعبأ، أو لا يتحقق من الشروط التى تمت فيها «عمليات الدخول» هذه، كما لا يتوقف أمام الصياغات المختلفة التى انتهت إليها عمليات الأخذ فى السياقات المحلية. فلو أثرنا، كما سبق القول، مسألة «الحساسية الفردية» فى النص الأدبى، لوجدنا أنها أحد مجالات الالتباس والتمويه والبلبلة المميزة.

فنحن نعرف أن المنزع الرومانتيكى، قبل بودلير، عمل على إعلاء، بل على إيلاء «الحساسية الفردية» الشأن الأول فى النص الأدبى، ولاسيما الشعرى منه: القصيدة تعبير مخصوص، هو مجال تحقق واشتغال لتناول فردى للعالم، وهو ما جرى التعبير عنه فى صياغة أولى فى مفهوم «الرؤيا». فالشاعر لا يولى الجمال المتحقق فى الطبيعة، ولا يجعله، كما فى المثال الكلاسيكى، مرجعية الجمال، بل يتجه وجهة أخرى ترى التخييل، والتناول المبتكر، بل الحر والغريب أحياناً، ملكة أو قوة فى إنتاج الجميل الكلامى. وهو ما لا نلبث أن نراه متحققاً فى التصوير بعد الشعر؛ إذ يجتنب الفنان النموذج الطبيعى المقترح والصياغات المثالية للواقع، ساعياً وراء جمالية قوامها الصورة الإحساسية التى يثيرها الواقع والطبيعة فى نفس الشاعر.

لسنا فى مجال عرض، ولا نقاش، هذه الفكرة الميسرة عن «الحساسية الفردية» فى الحداثة الفرنسية؛ ما يعنينا قوله هو أن هذه الفكرة لن تنزل فى منازلها العربية، إذا جاز القول، ولن تحط بحمولاتها الفرنسية المذكورة، بل بغيرها. إن مسار هذه الفكرة أدى فى التجربة الشعرية الفرنسية، على ما أبانته غير دراسة، مثل كتاب جوليا كريستيفا المذكور أعلاه، أدى إلى جعل «الأنا ـ الذات ـ المتكلمة» فى النص الأدبى ـ لا «الشاعر»، كما يسارع البعض إلى القول ـ ذاتاً «منفصمة»، أو إلى جعل القصيدة مجالا تشتغل فيه نزوعات مختلفة ومتضاربة متعايشة فى آن، وتنقض بالتالى ما سبق أن قاله النقد التقليدى عن الشعر. فالتجارب الحداثية هذه أدت إلى تبديل نظرتنا التقليدية إلى الشعر التى كانت تجعله «إلهاماً» أو صنعة خارقة، لا يدركها ولا يكابدها إلا نخبة منتخبة من المتميزين الخارقين، والتى كانت تجعله أيضاً نتاجاً كثيفاً يعبر مثلما يصدر عن «ذات» متمحورة على نفسها، لها ما تقوله لغيرها، بوصفها مصدر قول مبرم. فغير شاعر مثل رامبو انتهى إلى القول مثله: «أنا (هو) آخر»، أى إلى التعبير عن الأحوال المتناقضة والمتغيرة لنفس إنسانية «متصدعة» ـ أو «فصامية»، كما يقال فى علم النفس ـ لا متماسكة بالتالى. هل نجد الحال عينها فى النصوص العربية؟

راجت طبعاً فى الأدبيات النقدية العربية، منذ منتصف الخمسينيات، أقوال وتأكيدات نقدية ذهبت إلى إعلاء قيمة «الرؤيا»، بل إلى جعلها الشبكة الدلالية والمفهومية التى يصدر عنها الشاعر. مثلما نتحقق أيضاً فى غدد من القصائد العربية الحديثة من وجود هذه «الحساسية الفردية»، التى قلبت معادلة العلاقة بين الشاعر والخارج: فما عاد الشاعر يتتبع المعانى فى الخارج، ولا «فى الشارع»، كما قال الجاحظ، وإنما جعل العالم مثل عالم صغير فى عالم كبير هو الشاعر. فكم من شاعر عربى حديث بات يعين الأشياء فى قصائده على أنها تصدر عنه، وأنه هو الذى يسميها، وهو ما يمكن أن نجمله ونرمز إليه فى أحد أبيات أدونيس، حيث يقول: «وطنى فىَّ لاجئ».

إن صدور هذه الحساسية الفردية فى النصوص الحديثة العربية أدى بطبيعة الحال إلى إنتاج شعر خرج عن أغراض الشعر المعروفة، وفتح بالتالى قنوات أوسع وأصرح بين الحياة والشعر، وهو ما افتقدناه طويلا فى تاريخ الشعر العربى. والشعر العربى الحديث يحمل فى العديد من قصائده تعبيرات معيشة

وأحوال مزاجية وتلاوين فردية ومدونات حميمية ـ أو «مهموسة»، مثلما قال مندور في الثلاثينيات ـ، وهو ما نلتمسه خصوصاً في الشعر الغنائي. إلا أن تحويل القصيدة إلى مدونة شخصية جعل منها تعبيراً عن رقة النفس الإنسانية وتصدعها في غالبها، كما كان لها أن تصير في فرنسا على سبيل المثال. فلقد أتى خروج الشاعر من الأغراض المعروفة ومن دوره التقليدي ـ الشاعر متكسباً أو في خدمة الجماعة ـ مثل «ثورة» فعلاً، لكن غرضها انتهى إلى أن يكون استلاماً للسلطة ـ الرمزية طبعاً ـ لا تغييراً لموضوعات التعبير ولكيفيته. فالشاعر الحديث قائل الحق، أو «متنبيه»، قبل أن يكون ذاتاً وموضوعاً عن هشاشة الشرط الإنساني وصعوبته. فهو شاعر يقول ما هو «حق»، في الوطن والسياسة والتاريخ والعالم، وما هو جدير بالتمثيل والتطلع إليه. هو شاعر موجه، مرشد، على أن تعبيراته أو إعلاناته في شعره طموح إلى أداء دور عام، إلى احتلال موقع، إلى مصادرة رمزية للتسمية والتعيين في المجتمع.

فنحن قلما نلتقي بشاعر عربي حديث في غرفته المغلقة، مثلما قال أحدهم ذات يوم، وهو «يتبصر في المخلوقات»، أو ينظر إلى مرآة، هي الورقة البيضاء، ذلك أننا نجد شاعرنا، حتى لو كان شاباً وشديد الحداثة ـ كما يدعي أو يتطلع هذا وذاك ـ واقفاً دوماً على منصة عالية، تصدر منها أقواله، وهي منصة القول الجمعي بالضرورة، وإن أتت في قوالب فردية. يقول الشاعر محمد الماغوط في قصيدة بعنوان «بعد تفكير طويل»:

قولوا لوطني الصغير، والجارح كالنمر

إنني ارفع سبابتي كتلميذ

طالباً الموت أو الرحيل

ولكن،

لي بذمته بضعة أناشيد عتيقة

من أيام الطفولة

وأريدها الآن[٤١].

وفي قصيدته هذه صورة عن هذه العلاقة التي تبدو فردية ـ وهي كذلك ـ وانفصالية أو معارضة ـ وهي كذلك ـ ولكن دون أن تنقطع أبداً عن القضايا الجمعية، وعن هذه العلاقة الآمرة للأشياء والمعاني، ولو أنها تقوم في هذه القصيدة على إعلان استنكاف عن ممارسة هذه الآمرة.

ما نريد قوله هو أن حداثتنا الشعرية، على الرغم من أخذها المتمادي والمستمر لموضوعات ومفاهيم وطرق أسلوبية في الصياغة والتركيب عن الحداثات المختلفة في العالم، فإن أخذها هذا، أو إنزالها هذه المواد والتأثرات يبقى موسوماً بتلاوين محلية لا تقربها تماماً من المثال الشعري الذي تتأثر به وتروج على أنها من معينه: فالحداثة الشعرية العربية لاتزال في العديد من تجاربها بعيدة كل البعد عن مقتضيات الحساسية الفردية في التعبير، وهي مقتضيات تصل بالشاعر إلى قول متردد، متعثر، متقلب بين أحواله، لا إلى قول مبرم، فاصل، ينتهي بأحدهم إلى وصف اسمه بأنه «لغم الحضارة»!

### ٢ ـ ب ـ ٣: في الأنماط والتراكيب والصياغات

يمكننا أن نتناول في هذا الميدان شؤوناً عديدة متصلة بشكل القصيدة ونمطها البنائي وطرقها الصياغية والتركيبية، بعد أن تحققنا من تأثر الشعر العربي الحديث بها، بمقادير مختلفة. ويمكننا ـ في هذا السياق ـ أن نشير إلى عدد من الأنماط الرائجة في التجارب الشعرية الجديدة، مثل: القصيدة ـ اللحظة، أو القصيدة ـ المفارقة، أو القصيدة القصصية، أو الدعابة السوداء، أو القصيدة اليومية، وهي مأخوذة في أصولها من تجارب شعرية أجنبية. وهذا ما نستطيع قوله حتى في مجالات تركيبية ضيقة مثل التأثرات القوية الناتجة عن التعرف على فنون التركيب في التجارب السوريالية[٤٢] وغيرها، من «الكتابة الآلية» إلى «الصدفة الموضوعية» وإنتاج الصور الغريبة والصادمة، إلى قلب علاقات الإسناد، أو تبديد صلة الشبه بين المشبه والمشبه به، أو تقديم الصفة على الموصوف به في علاقات التقديم والتأخير وغيرها الكثير مما نلقاه في تضاعيف الكتابة الشعرية العربية الحديثة، حتى إنها باتت «متبيئة» في صورة لافتة، ما يعيق عمليات تعرفها. وإذا كنا نشير، في هذه الأمثلة، إلى أطوار سابقة في «التناص»، بينة وجلية، فإننا نجد صعوبة راهنة في تتبع آثار شعراء متفرقين، مثل ريتسوس اليوناني[٤٣] ودي بوشيه الفرنسي ونيرودا التشيلي ولوركا الإسباني وشعر «الهايكو» الياباني وغيرهم.

### ٣ ـ التناص: السبيل الإجرائي

علينا أن نوضح، بداية، تعبيراً اعتمدناه دون أن نوضح المراد منه واستعماله، وهو «الوقائع التناصية»: يفيد هذا المصطلح في تحليلنا المواد اللغوية الظاهرة أو الموحى بها في النص، والتي تحيل إلى مواد أخرى، في نصوص أو معطيات حوارية خارجية. والفارق بين نوعي المواد، هو أن المواد الأولى هي منطلق الدراسة والتحليل، وتدرس على أساس لساني، أي وفق بنائها اللفظي، أما المواد الثانية فهي التي تحيل إليها الدراسة أو تستعيدها، وقد تدرس وفق أساس لساني فيما لو اتخذت عملية التناص شكلا اقتباسياً، أميناً أو محوراً، وقد تدرس كمادة «خام»، أي مادة مطروحة في معناها الأدنى والتقريبي، وتكون قابلة وفق هذه الصيغة إلى «قراءات» متعددة، منها القراءة التي انتهت إليها في النص المدروس.

### ٣ ـ أ: أشكال التناص

إلا أن تعيين هذه «الوقائع» لا يكفنا أبداً عناء البحث عن الصيغ والأحوال والعمليات، أي عن الأشكال التي تصيب التناص، ذلك أنها عديدة، لا تختصرها الأقوال البلاغية القديمة عن «التضمين» أو «الإحالات» في لغة النقد السارية. وبدا لنا أننا نحتاج إلى مفاهيم تقودنا في العملية هذه، وهي تدور، على ما تنبهنا في كتابات عدد من النقاد، حول مفهوم «الاحتياز»، كما تحققنا في كتابات كريستيفا ورولان بارت أيضاً، وإن في نطاق آخر.

يقول رولان بارت في معرض دراسته الشهيرة عن الأساطير: «إن الطابع الأساسي للمفهوم الأسطوري هو أنه قابل للاحتياز»[٤٤]. أي يدرس الجانب «التملكي» الذي تقوم عليه أي أسطورة في تنقلها بين الجماعات والشعوب، وهو تملك نتحقق منه في غير نطاق إنساني، مثل «الأدب الشفوي» (الحكايات الساحرة، الأمثال وغيرها)، ويمكن لنا أن نتحقق منه في التناص الأدبي أيضاً. ذلك أن التناص، في جميع أحواله، احتياز لنصوص ـ أو لأجزاء من نصوص ـ بفعل الإيراد نفسه، أي استحضار المواد السابقة في النص الذي يتم إعداده، وأياً كان شكل الإيراد هذا (إيراد تام أو مجزوء، أمين أو محور). هكذا تحدث النقد البلاغي العربي القديم عن «التضمين» أو عن «النقائض» أو عن «المعارضات» وغيرها. إلا أن المفاهيم البلاغية لا تكفي لمعاينة أحوال التفاعل بين النصوص، ولاسيما الحديثة منها. وهو ما تحقق في دراسات لسانية نظرت إلى القول اللساني على أنه «فعل حواري»، مثل باختين، بل يؤدي أيضاً إلى «فعل ما»، مثلما يقول اللساني أوستن Austin في حديثه عن الأقوال اللسانية المؤدية إلى أفعال ما، مثل أفعال «أعد بـ ...»، أو «أقر بـ ...»، أو «آمر بـ ...» وغيرها. فهي أقوال تستدعي من المتلقي، أو تفرض عليه شروطاً، ما يجعل القول اللساني فعلاً ما، دون النظر إلى محتواه وحسب وإنما إلى بنيته التي تستدعي علاقة ما. فطرح السؤال يتطلب من المتلقي جواباً ما أو امتناعاً عنه، وهو ما تسميه كريستيفا بـ «اقتصاد الحوار». وبنية الاستعمال اللساني هي التي توفر اقتصاد الحوار هذا، وتتضمن وظيفتين أساسيتين: «الوظيفة القضائية»، والتي تجملها كريستيفا في جملة نموذجية هي التالية: «أفرض شروطا وعالما للخطاب»، و«الوظيفة التملكية»، والتي تمثل عليها بهذه الجملة: «أقر بما تقوله أو أرفضه، لكنني أمتلكه ويستحوذ عليّ في آن»[٤٥]. أي أن كريستيفا، في دراستها لنصوص النصف الثاني من القرن التاسع عشر الفرنسي (لوتريامون مالارميه...)، تنظر إلى النص «الحديث» على أنه نص يسعى إلى «تملك» الوظيفة «القضائية» المفروضة عليه وإلى تحويلها.

المسألة «حيازة» إذن، على أن لها «آليات» مختلفة، كما يقول مفتاح. جرى الكلام كثيراً عن «التمطيط» (أي الانطلاق من معنى ما، أو من عبارة، والنسج على منوالها، أو تفريعها أو تطويلها)؛ أو «التركيز» و«الاختصار» (أي الانطلاق من مواد ما والتخفف من حمولاتها، وضغطها وتكثيفها) وغيرها من العمليات التي تصيب عمليات التنصيص، أي «التنصص». والأشكال هذه مختلفة، قد تقوم على استعادة وحسب، لجملة أو لعبارة دون تبديل، في مسعى اقتباسي، تضميني بين، وهو ما نتحقق منه في عدد من أشعار أدونيس: يقول النفري في «موقف نور»:

أوقفني في نور وقال لي:

يا نور انقبض وانبسط وانطو وانتشر فانقبض وانبسط وانتشر وخفى وظهر[٤٦].

ويقول أدونيس في «تحولات العاشق»:

وقلت

أيها الجسد انقبض وانبسط واظهر واختف

فانقبض وانبسط وظهر واختفى[٤٧].

يورد أدونيس نص النفرى ناقلاً له، محولاً ركيزة المعنى من «النور» إلى «الجسد»، ومحولاً القائل من الله إلى أنا العاشق المتكلمة. نكتفي بهذه الإشارة، ذلك أن عدداً من الدارسين العرب توقف عند عمليات «التملك» التي تصيب كتابات المتصوفة في شعر أدونيس، والتي تبلغ في حساب أحد النقاد حدود «انتحالها»[٤٨].

إلا أن هناك شعراء ينحون وجهة مختلفة في التنصيص، وتقوم على «اختطاف» الجمل وتحويرها، بل على قلب معانيها قلباً يبدلها في صورة نقضية لها. ففي شعر أنسي الحاج نتحقق من وجود مصدر لغوي، هو النسق الديني المسيحي، وهي لغة التوراة والأناجيل والقداس والصلوات الكنسية وغيرها، ويمارس عليها الحاج فعلاً نقضياً، يشبه عمليات تحويل اللغة عن جريانها واستعمالاتها المعهودة. وهي العمليات المعروفة خصوصاً عند الشاعر لوتريامون تحت اسم détournement وعند السورياليين لاحقاً: يستعير الحاج جملاً دينية معروفة ثم يقلبها تماماً عن أغراضها، قلباً يذكر بأصولها ولكن في صور عابثة وطريفة نقدية ولاهية: فالجملة الشهيرة في ترتيلة عيد الميلاد: «المجد لله في العلى وعلى الدنيا السلام...» تتحول في شعره إلى العبارة التالية: «فعلى القبر السلام وفي القهر المسرة»[٤٩]. كما يستعيدها في صورة أخرى، هي التالية:

وتجيء العصور

ومجد العصور

وفي الناس الرعشة[٥٠].

ويحول قصة السيد المسيح وتلميذه بطرس (الذي ينكر المسيح ثلاث مرات قبل صياح الديك) قلباً ساخراً في هذه الجملة: «يسوع، ديكك لا يصيح»[٥١]؛ وهو ما يصيب اليعازر أيضاً. ولا يتورع في مواضع أخرى في شعره عن استعادة العبارة التي طالما رددها المسيح على رسله، وهي التالية: «الحق الحق أقول لكم...»، لأداء حالات غير دينية أبداً.

يبدل أنسي الحاج العبارات والصيغ الدينية ويقلبها، وهو ما يوضحه صراحة في أحد الأبيات: «احتجزها وارو لها «حينما يسوع قال»، أجل لا تسل كم أروّع كم أبدل! «أحبوا بعضكم»، على كسفك تحت إبطك تذكر، «بعضا...»، أي أنا!»[٥٢]. الشاعر «يروع» العبارات، و«يبدلها»، وفي ذلك ما يجلب له «لذة نصية»، إذا جاز القول. وهذه الظواهر وغيرها قد تنتج عن سليقة، أي غير واعية، أو عن تدبير محكم ومطلوب، وهو ما يتضح بجلاء في التركيب وفنونه في لغة أنسي الحاج الشعرية.

### ٣ ـ ب : مقاصد التناص

لسنا في مجال دراسة الجانب «المقصدي» في إنتاج النصوص الشعرية، وهو جانب نتحقق فيه من أن النص يصدر عن «قائل»، ويتوجه إلى «قارئ»، على أن في محمولات النص ما يشير، ضمن «الظروف الحوارية» المعينة للنص وأطراف الحوار، ما يشير إلى «مقاصد» مستهدفة أو مرجوة أو متحققة دون أن تكون مطلوبة. ذلك أن القارئ، أو «المتلقي»، قد لا يتلقى ما استهدفه أو طلبه الشاعر بل غيره، كما أن الشاعر قد يضمن نصه ما لم يكن يتحكم به أو يطلبه أو يقصده في تضاعيف العملية الشعرية في جانبها اللاواعي، عدا أن عمليات التنصيص قد تؤدي، على ما نعرفه في تجارب الشعر الحديث خصوصاً، إلى تلاقيات وتدبيرات ومعان غير مطلوبة، بل أنتجتها «الممارسة النصية» نفسها (أو «الممارسة المنتجة لمعنى ما»، كما تحددها كريستيفا ـ pra-tique signifiante ـ). ولذلك سنتوقف في هذه الدراسة عند جانب وحسب من جوانب المقصدية هذه، وهو دراسة مقصدية النص من جهة الشاعر ـ مسقطين جهة المتلقي في التلقي ـ أي ما يقصده، وفي صورة واعية، بل عمدية إذا

جاز القول، وهو ما يتمثل فى العلاقات التى ينشئها الشاعر مع المصادر «الطوعية» ، كما أسميناها.

فهناك توجهات ومقاصد معينة يطلبها الشاعر حين يقتدى أو يتمثل أو يقلد أو يضمن نصوصه مواد بعينها من تجربة هذا الشاعر ـ أو عدة شعراء فى آن ـ أو ذاك. ولا يكفى، فى هذه الحال، الوقوف عند الجانب «الأخلاقى» من هذه المسألة: هل «سرق» الشاعر أم «انتحل» أم تأثر فى صورة غير واعية؟ هل أغفل ذكر مصادره عمداً أم سهواً ؟ وهل كان «أميناً» أم «محوراً» فى عمليات أخذه؟

علينا أن ننتقل، على ما أعتقد، من هذا المنظور(٥٣) الأخلاقى الذى يعود فى أصوله العربية، على الأقل، إلى منطق «التفاضل» ـ أو «الموازنة» ـ بين الشعراء، الذى يشير، فى واقع التبادلات التى تحدد النص فى الظروف الحوارية المحيطة به، إلى دورة التنافس التى حصرت نطاقها فى الأبيات المفردة. وعلينا كذلك أن ننقد الأصول الأخرى لهذا المنظور، وتعود إلى التركة الرومانتيكية التى نظرت إلى النص على أنه ابتداع وخلق لا يشوبهما أى «تلوث». ذلك أن المنظور التناصى بات يرينا النص فى كيفية تناسب أكثر طبيعته، وهو أنه داخل حكماً فى علاقات ـ مع نصوص أخرى ـ تنتجه وتحدد مقاصده: فلا يوجد نص مولود نفسه، وإنما هو حصيلة غيره وإضافة عليه كذلك. فكيف لنا، والحالة هذه، أن ننظر إلى المقاصد المطلوبة فى الشعر العربى الحديث؟

يمكننا القول إن الشعر العربى دخل، ابتداء من «عصر النهضة» ، أو طلب ثنائية ما كانت معروفة فى المصادر الطوعية المحسوبة فى التناص، وهى المصادر الأوروبية، بل يمكننا القول إن الشعراء جعلوا، منذ ذلك الوقت، من هذه المصادر أكثر من مواد يأخذون منها ويحيلون إليها: جعلوها مثالاً للشعر ومآلا له. وهو ما نتحقق منه فى مساعى لقولا فياضَ وشبلى الملاط فى كتابة القصيدة القصصية، وفى مسعى نجيب الحداد إلى إدخال الشعر التمثيلى، موضوعاً ومترجماً إلى العربية، وفى مساعى العديدين غيرهم ممن لم يتوقفوا حتى أيامنا هذه عن تتبع الصنيع الشعرى الجديد ـ وربما القديم، ولكن غير المعروف فى العربية ـ لا فى أوروبا وحدها وإنما فى أمريكا الشمالية والجنوبية وفى اليابان وغيرها أيضاً، وتقليده أو التأثر به.

وهذه استهدافات يقصدها الشاعر، وتقع فى باب التشوف، وربما التماهى أحياناً، مع صنيع شعرى ـ أو مع ثقافة ـ معين على أنه الأكثر تجدداً وحداثة، ما يدعونا إلى النظر إلى المقاصد هذه لا من وجهة تناصية وحسب، وإنما من وجهة أناسية أيضاً: تعويل النص الحديث على علاقة «إطلاعية» ، لا عيشية، فى تجديد الأشكال والمعانى، ما يمكن نسبته إلى ثقافة «استعمالية» ـ حتى لا نقول: استهلاكية ـ لا إنتاجية، وهو يشير فى ذلك، لا إلى هشاشة التأصل الحداثى فى النخب الثقافية وحسب، وإنما أيضاً إلى دونية موقع الثقافة عموماً فى تبادلات المجتمع نفسه.

ذلك أننا لو ننظر، على سبيل المثال، إلى ما قام به شاعر، مثل لوتريامون، فى باب التناص، فى تحويل المقاصد الطوعية عن مدلولاتها واستعمالاتها التى عاد إليها، لبان لنا، أن التجديد يقوم على تعالق مع نصوص سابقة ومزامنة للحظة الكتابة، ولكن على أساس أن النص «ممارسة منتجة لمعنى ما» ـ دون أن يعنى المعنى رسالة مدبرة أو مطلوبة ـ فلا تكتفى بنقله، أو بتضمينه، أو بمحاكاته، أو باستيحائه، وإنما تعمل على قلبه، وعلى جعله محل نزاع فى خطاب المتكلم نفسه. وهو ما أبانته كريستيفا فى كتابها المذكور أعلاه، إذ أشارت إلى أن «التملك يتحقق دوماً [عند لوتريامون] من باب النفى» ، على أنه نفى لسانى وغير لسانى كذلك؛ أى ينفى الشاعر المواد التى يعود إليها فى مبناها اللفظى فلا يوردها كما كانت، وفى مبناها غير اللسانى، أى حمولاتها الاعتقادية وغيرها التى تصلها بـ «الظروف الحوارية» . تفيض كريستيفا فى شرح الأحوال المختلفة للنفى هذا، إلا أن ما يعنينا من هذه الأحوال كلها، هو تحققنا من كونها عمليات «إنتاجية» ، وتصدر بالتالى عن «أنا» ـ أو «ذات» ـ مندرجة فى صورة عيشية وفكرية فى آن فى ما تكابده وتعانى منه وتسعى إلى التعبير عنه. وتتحقق فى الأحوال التناصية هذه عمليات «انزلاق» ـ حسبما تسميها الناقدة ـ تشير إلى «التخلى عن موقع التحكم بالنص بوصفه فعلاً تخاطبياً»(٥٤) ، ما يعنى أن النص لا يشتمل على خطبة

مركزة، بل على تعبير مأزوم، لا متسق ولا مبرم كما هو عليه الحال في حداثتنا الشعرية التي تجمع غالباً بين مقاصد الحق الإيديولوجي وتركة «الفحولة».

## ٤ ــ التناص ذو الأساس الأناسي

أبنّا أعلاه أن كل نص، لاسيما العربي الحديث منه، واقع في علاقات تناصية بالضرورة، وأن على الدراسة اللسانية، بالتالي، أن تخص التناص بجانب مناسب له في كل مستوى من مستويات قراءتها. وهو ما دعانا إلى نقد نظريتي «المقارنة» و«المقابلة» التقليديتين، وإلى السعي إلى قراءة، «تناصية»، هي أكثر واقعية في تعرفها أحوال التنصيص التي تسم في صور متزايدة النص الحديث، العربي وغيره. إلا أن هذا السعي لا يجنب القراءة اللسانية نفسها النقد، أو مراجعة حدود عملها، ذلك أن التناص لا يحصر القراءة اللسانية في حدود النص، «في ذاته» كما قلنا، أو في عناصره المعدودة والمحسوبة في بنية مغلقة، وإنما يفتحها على التاريخ الأدبي، ومنه على تاريخ التبادلات في مجتمع ما، أي على «ظروفه الحوارية»، أي النص في منظور أناسي (أنثروبولوجي).

إلا أننا نتنبه، من جهة ثانية، إلى أن «التناص» قابل لأداء دور أوسع إذا جاز القول، لا في التحليل اللساني للنصوص الشعرية وحسب، بل لسائر أصناف النصوص، من السردية حتى الفكرية المحضة، وما يقوله بنيس عن «موسوعية» العناصر النصية في الشعر العربي الحديث يصح في غير باب كتابي عربي، ومنذ «عصر النهضة» تحديداً. وكنا قد تنبهنا أعلاه، عند مناقشة تعريفات «التناص»، إلى أن بعض الدارسين يميلون إلى النظر إلى التناص على أساس «إدراكي»، وإلى ربطه بأنظمة سيميولوجية أخرى واقعة في المجتمع، ما يعني أن النص متعالق مع غيره، وينسج تعييناته في سبل حوارية متعددة، منها مع نصوص سابقة أو مزامنة له، ومنها مع «مناخات» وجدالات وإلحاحات واقعة في تبادلات المجتمع.

التناص واقع في غير مجال من مجالات التبادل، ويستدعي طرقاً في المعالجة تتعدى النص الشعري. هكذا بدا لنا مفيداً الجنوح بهذا المفهوم، أي التناص، صوب مجالات عمل جديدة، لا تقصره، كما بدا ذلك في دراسات الفرنسيين والإيطاليين، على الوقائع النصية ضمن اللغة، نفسها، بل إلى غيرها من اللغات، وإلى غير لغة ــ إذا ما تطلب الأمر في النصوص نفسها ــ في النص الواحد أحياناً. والجنوح به أيضاً إلى مساع لا تطاول النصوص الشعرية وحسب، بل غيرها أيضاً من النصوص، أي كل مدونة يقوم بناؤها على علاقات تصلها بغيرها. نشدد على ضرورة «توسعة» حمولات وتعيينات هذا المصطلح، لأننا نرى في الكتابة الحديثة حقلاً خصباً نتحقق فيه من حضور «التناص» بوصفه «فاعلاً نصياً» ــ حسب تعبير كريستيفا ــ في عدد كبير منها. وهذا ما نتحقق منه في صورة مزيدة في عالم بات شديد التفاعل و... «التناص» بين أطرافه ونصوصه المتباعدة، حتى إننا نستطيع القول إننا ننتقل من المجال الكتابي «المنغلق» إلى المجال الكتابي «المتفاعل».

وحاجاتنا العربية واسعة في هذا المجال؛ لأن «التناص» قابل لأن يكون السبيل الأنسب في تناول أصناف الكتابة العربية، لا القديمة وحسب، بل الحديثة خصوصاً، منذ «عصر النهضة» تحديداً، ذلك أنه «عهد مثاقفة» في المقام الأول، أي عهد الدخول في علاقات تناصية، لازمة ومطلوبة في آن. وهذا ما يدعونا إلى طرح السؤال: ألا يمكننا أن نرى استعمالا جديداً للسبيل «التناصي»، وفي مجال الأنثروبولوجيا الثقافية تحديداً، أي سبيل دراسة وقوع الجماعات البشرية، والثقافات عموماً، والأنماط السلوكية، والقيم والتصورات، في علاقات «تناصية»، هي الأخرى، بعضها طبيعي أو «واجب»، وبعضها الآخر مفروض وربما «قهري»؟ وكيف لنا أن نفهم العمليات «النهضوية»، التي أدت إلى اتصالنا وتعرفنا، وإلى «تملكنا»، في كيفيات مختلفة من «التبيئة»، لمصادر ومنتجات وأجناس عديدة، من المطبعة والمسرح والجريدة حتى فكرة الديمقراطية الأوروبية والرواية وقصيدة النثر، إلا بوصفها علاقات «تناص» مميزة؟!

والتوسعة التي تطاول هذا المفهوم لا تقصره ــ وحسب ــ على فهم عمليات «التملك»، وإنما تمكننا أيضاً من فهم الحوازع والمسالك التي تطلب «التناص»، على أنها

نوازع تشوفية، طالبة الثقافة ـ والقيمة ـ فى نص واقع خارج لغتها وثقافتها: التناص، إذن، سبيلاً إلى دراسة ثقافتنا فى سياق أوسع، يدرجها، من جهة، فى إطار العملية «النهضوية» المستمرة، على أنها فعل «مثاقفة» متماد، كما يتم فيها، من جهة ثانية، تناول النصوص ـ على أنواعها ـ انطلاقاً مما تقوم عليه من تحويرات وتملكات و«تبيئة». ومعها تثير الأسئلة التالية: هل يعنى هذا أن مؤدى هذا السبيل يجعلنا نتناول حاصل «الحداثة»، فى نهاية المطاف، لا على أنه فعل تأثر وتأثير وحسب (وهو ما يحصل فى العلاقات «الطبيعية»، إذا جاز القول، بين الثقافات كما بين المؤلفين)، بل على أنه، أى هذا الاتصال فى صيغته التشوفية فى هذه الحالة، ناتج عن علاقة «تناصية»، كان للثقافة الأوروبية ـ مع الأمريكية حالياً ـ أن تؤدى الدور الأول والأصل والمبتكر، أى دور «الفاعل النصى» فى النص المحلى؟ وهل يعنى هذا أن مؤدى هذا السبيل التناصى يجعلنا نتبين الحالة التاريخية والنصية، التى تأسست فى عهد المثاقفة ووفق شروطها، على أنها أدت إلى تغيير وضعية النص العربى فى علاقته الواجبة اللازمة بتناصه الداخلى، وجعلته ينتظم بالتالى وفق مقتضيات علاقة «غيرية» باتت فيها للعناصر «الاختيارية» و«الاستنسابية» ـ أى «الخارجية»، باختصار وتسرع ـ أن تؤدى دور المثال وتحدد مقاييس الاحتكام وتعين المآل؟

نعلق الإجابة فى هذه الدراسة عن هذه الأسئلة وغيرها، مكتفين بالقول إن هناك مساراً للمثاقفة، لا يمكننا أن نجمله كله فى معنى واحد وتعسفى بالتالى لحركته وأحواله، أى المعنى الواحد والمتشابه. فما كان يصح فى شوقى لا يصح فى أدونيس، أى أن فعلهما يقوم وفق «علاقات تناصية» مختلفة ومتفاوتة. وما يصح فى استيراد «التومومبيل» ـ كما جرت تسمية «السيارة» للمرة الأولى فى العربية ـ لا يصح فى تعلم عادات الذهاب إلى الأمكنة الثقافية «العامة» ـ المسرح، المكتبة العامة ... ـ على أنها علاقات «تمدين»، منذ «عصر النهضة»، ولا فى «تقبل» قصيدة النثر والطلب عليها فى الكتابة العربية. إن هذه الأمثلة كلها تنتسب إلى أطوار فى المثاقفة، بوصفها عهداً لتعرف الغير، للأخذ منه، ولاعتماد و«تبيئة» ما يقترحه فى مثاله الثقافى والتمدينى والتحديثى، سواء فى المنتجات أو فى العادات والسلوكات أو فى القيم والتمثلات والتصورات.

هذا يدعونا، إذن، إلى دراسة ميادين «التناص» ومقاصده وأشكاله المختلفة، كما يدعونا إلى التنبه إلى أن التناص يمر فى أطوار، هو الآخر: فما كان جلياً فى علاقات التناص، أى فى علاقات التأثر النافرة، يصبح، لاسيما فى أيامنا هذه، أشد خفاء وتعقيداً ومعاينة بالتالى، خاصة أن الكاتب الحديث يعدد، فى أعمال بعضهم، مصادر التناص فى العمل الواحد، من جهة، عدا أنه يتخفف من سبيل المحاكاة أو يحسن، فى حال لجوئه إليها، إلى عمليات «تملك» حاذقة.

### الهوامش:

١ ـ عدنا إلى الطبعة الثانية التى صدرت عن «المؤسسة العربية للدراسات والنشر» فى بيروت فى العام ١٩٩٦، وإليها تحيل الصفحات اللاحقة.

٢ ـ م. ن. ص ٧.

٣ ـ م. ن.، ص ١٠.

٤ ـ م. ن، ص ١٢.

٥ ـ Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer : **Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du Langage**, Paris: Seuil, 1995.

٦ ـ Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov : **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**, Paris: Seuil, 1972.

٧ ـ op. cit., p. 446.

٨ ـ **Dictionnaire de linguistique** : Paris: Larousse, 1973.

٩ ـ Julia Kristeva : **La révolution du langage poétique**, Paris: Seuil, 1974.

١٠ ـ الذى يورد آراءه الباحث الفرنسى فرنسوا راستييه، فى كتابه: François Rastier : **Sens et textualité**, Paris: Hachette, 1989.

١١ ـ **op. cit.**, p. 29.

١٢ ـ Gérard Genette : **Palimpsestes**, Paris: Seuil, 1982.

١٣ ـ François Rastier : **op. cit.**, p. 29.

١٤ ـ M. Arrivé : **Langages**, 31, p. 61.

١٥ ـ الآمدى: **الموازنة** ، تحقيق: محمد محيى الدين عبدالحميد، دار الباز للطباعة والنشر، د. ت، ج١ ص ص ١٠ ـ ١٢.

١٦ ـ ونرى عينات كثيرة منها فى كتاب العمدة لابن رشيق (**العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده**، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محيى الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٧٢)، ويقول فى «باب السرقات وما شاكلها»: «وهذا باب متسع جداً، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعى السلامة منه، وفيه أشياء غامضة إلا عن البصير الحاذق بالصناعة، وأخر فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل» (ص٢/ ٢٨٠)، ناقلاً عن غيره بعض أصنافها وتعريفاتها، مثل: السرق والغصب والإغارة والاختلاس والاصطراف والاختلاب والاستلحاق والانتحال والاسترداف والاهتدام والنسخ والنظر والملاحظة والموازدة وغيرها الكثير (ص ص ٢/ ٢٨٠ ـ ٢٩٤).

١٧ ـ إحسان عباس: **تاريخ النقد الأدبى عند العرب**، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الخامسة، ١٩٨٦، ص ١٦٢.

١٨ ـ بمكننا أن نسرد عدداً من الكتب والدراسات العربية، التى صدرت منذ ذلك الوقت، والتى تخصصت بدراسة أوجه المقارنة بين نصوص عربية ونصوص أوروبية: محمد شاهين فى **أثر إليوت فى شعر السياب وعبدالصبور**، (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩١)؛ ومحمد عبدالحى فى: **الأسطورة الإغريقية فى الشعر العربى المعاصر** (القاهرة، ١٩٧٨)، وفى **أنشودة المطر: إليوت وشيلى والتراث العربى**. (مجلة **المعرفة**، أكتوبر، ١٩٧٨)؛ وسعيد علوش فى الترجمات العربية بين المثاقفة والمقارنة» (مجلة **الثقافة الأجنبية**، العدد ٥ و٦، سنة رابعة، بغداد، ١٩٨٤)؛ وأحمد عبدالعزيز: «**أثر لوركا فى الأدب العربى المعاصر**» وعبدالحميد إبراهيم: «جريمة قتل ... بين إليوت وعبدالصبور» فى مجلة **فصول**، عدد ٢، وغيرها.

كما بمكننا ذكر محاور خاصة بالنقد المقارن فى عدد من المجلات العربية: مجلة **عالم الفكر**، أكتوبر ـ نوفمبر، الكويت، ١٩٨٠؛ مجلة **فصول** المصرية، الجزء الأول، العدد الثالث، أبريل ـ مايو يونيو، ١٩٨٣، والجزء الثانى، العدد الرابع، يوليو ـ أغسطس ـ سبتمبر، ١٩٨٣؛ ومجلة **الموقف الأدبى**، السورية، العدد ١٨٦، تشرين الأول ١٩٨٦ وغيرها. كما نذكر أيضاً **أعمال الملتقى الدولى حول الأدب المقارن عند العرب**، منشورات ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، جوان (حزيران)، ١٩٨٥، وغيرها.

١٩ ـ محمد بنيس فى كتابيه: **ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب، مقاربة تكوينية**، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩؛ و**الشعر العربى الحديث، بنياته وإبدالاتها ـ ٣: الشعر المعاصر**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٠؛ ومحمد مفتاح فى كتابه **تحليل الخطاب الشعرى: استراتيجية التناص**، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ١٩٨٥.

٢٠ ـ محمد بنيس **الشعر العربى الحديث... ـ ٣ ...**، ص ١٨١.

٢١ ـ م. ن، ص ١٨٨.

٢٢ ـ محمد مفتاح: م. ن، ص ١٣١.

٢٣ ـ Kamal Kheir Beik : **Le mouvement moderniste dans la poésie arabe contemporaine**, Publications orientalistes de France, 1978, pp 138 - 141.

هذا ما سعى إلى تبيانه، ضمن مسعى آخر، الشاعر سامى مهدى، إذ عرض تعريفات نقدية لعدد من السورياليين الفرنسيين، وأخرى لأدونيس، فى المسائل التالية: الرفض، الهدم، البحث عن واقع أسمى (فوق الواقع)، رفض العقلانية والمنطقية، اللحظة السوريالية، الشعر والسحر، الشعر والجنون، الشعر والاكتشاف، الشعر واستقصاء المجهول، رؤية جديدة للأشياء، الصيغ الجديدة، براءة الكلمة، الشعر والتزيين، وخلص منها إلى القول: «فى ضوء ما تقدم من نصوص يتضح لنا أن أدونيس كان عيالاً فى مفاهيمه على التراث السوريالى... وما نجده فى تنظيرات أدونيس من المفاهيم السوريالية يمكن أن نعثر له على مطابقات فى شعره. وقد لا يتسع المجال هنا لاستقصاء هذه المطابقات، ولكن العارفين بشعر أدونيس لا يفوتهم أن يلاحظوا أن الرفض، والتمرد، والهدم والانقطاع، والتجاوز، والمغامرة، والرؤيا، الحلم، والنبوءة، والجنون، والمجهول، والمطلق، والبحث، والكشف، والفتح، والتحول، والإشراق، وغير ذلك من مفردات القاموس السوريالى، هى، فى الوقت ذاته، محور قاموسه الشعرى»: سامى مهدى: **أفق الحداثة وحداثة النمط: دراسة فى حداثة مجلة «شعر» بيئة ومشروعاً ونموذجاً**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨، ص ١٧٠ ـ ١٧١.

٢٤ ـ رائد هذا المسعى هو الباحث الروسى ميخائيل باختين الذى نظر إلى النص الأدبى وفق «المبدأ الحوارى» الذى يؤسسه، على أساس أن النص مسعى حوارى مع ما يحيط به.

٢٥ ـ François Rastier : **op. cit.**, p. 16.

٢٦ ـ François Rastier : **op. cit.**, p. 30.

٢٧ ـ François Rastier : **op. cit.**, p. 31.

٢٨ ـ François Rastier : **op. cit.**, p. 31.

٢٩ ـ مالك المطلبى فى كتاب: **الشعر العربى عند نهايات القرن العشرين**، المحور الرابع فى جلسات الحلقة الدراسية لمهرجان المربد الشعرى التاسع: **اتجاهات نقد الشعر العربى المعاصر**، إعداد: عائد خصباك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٩، ص ص ٢٩٧ ـ ٣٤١، والشاهد ص ٣٢٥.

٣٠ ـ وهى مبوبة وممنهجة فى كتاب أ. ج. جريماس

A. J. Greimas : **Essais de sémiotique poétique--col.-**, Paris: Larousse, 1972, p. 11-12.

واعتمدناها فى كتابنا **الشعرية العربية الحديثة: تحليل نصى**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٨.

وقعنا، بعد كتابة هذه الدراسة، على فصل لافت لمحمد مندور، فى كتابه **النقد المنهجى عند العرب** (مكتبة نهضة مصر، الفجالة ـ مصر، د. ت.)، يدرس فيه «السرقات» ص ص ٣٥٢ ـ ٣٦٩)، ويخلص فيه، بعد عرض آراء القدماء فى

المسألة، إلى ضرورة التمييز بين أصنافها: الاستيحاء، وهو أن يأتي الشاعر أو الكاتب بمعان جديدة مما قرأ؛ واستعارة الهياكل، وهي أن يأخذ الشاعر أو الكاتب موضوع قصيدته أو قصته عن مواد سابقة «وينفث الحياة في هذا الهيكل»؛ و«التأثر»، وهو أن يأخذ الشاعر أو الكاتب بمذهب غيره في الفن أو الأسلوب تلمذاً أو دون وعي؛ و«السرقات»، وهي «لا تطلق اليوم إلا على أخذ جمل أو أفكار أصلية وانتحالها بنصها دون الإشارة إلى مأخذها»، ولا يلبث أن يضيف: «وهذا (أي السرقات) قليل الحدوث في العصر الحديث وبخاصة في البلاد المستنيرة» (ص ٣٥٤).

٣١ ـ استبعدنا من المستويات، والمواد هذه، الشأن الصوتي ـ الإيقاعي الصرف، بعد أن تحققنا من كون المستوى هذا ما حظي في عمليات التفاعل الثقافي ضمن مجال الشعر العربي الحديث بأعمال تأثر بينة، فيما خلا قصيدة النثر طبعاً التي تتناولها في مسألة الجنس الأدبي أدناه. وكان بإمكاننا، بالمقابل، منح الشأن الخطي لظهور القصيدة العربية الحديثة فوق الورق الطباعي عناية دراسية ما، بعد أن لاحظنا، في دراسة لنا، ثم في فصل من أحد كتبنا، تأثر الشعراء العرب الحديثين بتجارب أوروبية وأمريكية، مثل تجارب أبولينير أو «الشعر البصري» وغيرها: راجع دراستنا: **الشكل الخطي للقصيدة العربية الحديثة**، مجلة **دراسات عربية**، العدد ٩، ١٩٧٨، بيروت، ص ٩٩ ـ ١١١، وكتابنا المذكور أعلاه ص ص ١٣ ـ ٣٧.

٣٢ ـ درس المستشرق الألماني شتيفان فيلد هذه القصيدة اللافتة في شعر السياب، بل في الشعر العربي الحديث، ملاحظاً أننا لا نقع، فيما خلا هذه القصيدة، على أية آثار تذكر للثقافة الصينية في الشعر العربي الحديث: «بابل هي شنغهاي: ما هو صيني لدى بدر شاكر السياب»، مجلة **عيون**، ١٩٩٥، السنة الأولى، العدد ١، تصدر عن منشورات الجمل في ألمانيا، ص ص ٩ ـ ٢٠.

٣٣ ـ Gérard Genette : **Introduction à l'architexte,** Paris: Seuil, 1979.

ويخلص جينيت في الصفحة ٦٦ من هذا الكتاب، بعد تنقيب تاريخي ونقدي عن المسألة هذه، إلى القول: «إن القسمة الرومانسية واللاحقة عليها ما عادت تعتبر الغنائي والملحمي والدرامي مثل مقامات للقول وحسب، وإنما مثل أجناس أدبية فعلية، لها في تعريفاتها عناصر مضمونية أي تجعل من كل جنس أدبي خاصاً بمضمون ما، وإن كانت ضبابية».

٣٤ ـ هناك محاولات محدودة وجزئية وغير معللة بقدر كاف في معالجة هذه المسألة، منها ما يجعل البحور البسيطة، على سبيل المثال، سابقة على غيرها من البحور الممتزجة؛ ومنها ما يجعل عدداً من البحور، مثل الرجز والهزج سابقة، هي الأخرى، لغيرها، على أنها مرتبطة بالغناء الطقوسي أو بالحداء؛ ومنها ما ينسب أنواعاً شعرية، مثل الطرديات والخمريات إلى العصر العباسي، تحديداً، إلى غير ذلك من التحققات غير الكافية بعد في هذا النطاق.

يقترح نجيب محمد البهبيتي، على سبيل المثال، دراسة أشكال الشعر العربي الأولى انطلاقاً من التشابه الحاصل بين القصيدة الموزونة على وزن الرجز، وهي عنده مثابة «النثر المسجوع»، وبين سجع الكهان المعروف في الجاهلية: **الشعر العربي في محيطه التاريخي القديم**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، طبعة أولى، ١٩٨٧، ص ٤٣٦. ويتوصل الباحث عادل سليمان جمال مؤخراً في دراسة موفقة، إلى تعيين، بل إلى ترجيحات ما في «عمر» الشعر الجاهلي، إذ تضيف دراسته، حسب قوله «أكثر من قرن من الزمان إلى عمر اللغة العربية، وبالطبع الشعر الجاهلي»: «عمر الشعر الجاهلي عود على بدء»، مجلة **فصول**، المجلد ١٥، العدد الثاني، صيف ١٩٩٦، ص ٣٠٦.

٣٥ ـ غير شاعر عاد إلى متن الأساطير القديمة في مسعى محاكاتي أكيد: عباس محمود العقاد اعترف أن قصيدته «فينوس على جثة أدونيس» لم تكن سوى ترجمة حرة لعمل شكسبير (**ديوان العقاد**، أسوان، ١٩٦٧، ص ٢٥)، وهذا ما فعله المازني في قصيدته «الراعي المعبود» (**ديوان المازني**، الجزء الثاني، القاهرة، ١٩١٧، ص١٦١)، أما إلياس أبوشبكة فعاد إلى القصص الديني (شمشون ودليلة، لوط وبناته...) وغيرهم.

وهذا ما قام به أيضاً الشعراء المحدثون، أو «التموزيون» كما أطلقها جبرا إبراهيم جبرا عليهم، في مسعى محاكاتي مختلف، إذ أخذوا بصنيع إليوت الشعري القائم على الجمع بين الماضي، ومنه الأسطورة تحديداً، وبين الحاضر. وهو ما يؤكده عدد من الكتب التي تؤرخ للشعر العربي الحديث، مثل كتاب كمال خير بك المذكور، أو كتاب أسعد رزوق **الشعراء التموزيون: الأسطورة في الشعر المعاصر** (الصادر، بداية، في دراسة، في مجلة **آفاق**، صيف ١٩٥٩) الذي يؤكد فيه: «وقد نسج الكثيرون من شعرائنا المعاصرين على منوال إليوت وتبنوا أسلوبه وتكنيكه وبعض رموزه. وقد يكون بينهم من تبنى شيئاً من مضمونه ومواقفه ومعتقداته» (الطبعة الثانية، دار الحمراء، بيروت، ص ١٦).

إلا أننا توصلنا في دراسة لنا، بعنوان «الواشجات الإيديولوجية والحداثة: أنطون سعادة وأدونيس»، إلى الوقوف على أسباب أخرى أدت إلى تناول الأسطورة في الشعر المعاصر، منذ ثلاثينيات هذا القرن، وهي دعوة المفكر أنطون سعاده، «زعيم» الحزب السوري القومي الاجتماعي، أعضاء الحزب وغيرهم، إلى «بعث الروح في الأساطير السورية القديمة»، وحسب عبارته، وهو ما فعله شعراء في هذا الحزب آنذاك، مثل سعيد عقل («بنت يفتاح»)، ويوسف الخال («هيروديا») وأدونيس (الملاحم الشعرية: «معزوفة الدم» و«هانيبال» و«دليلة»، والمسرحيات الشعرية: «ديدون» و«جلجامش»... ) وغيرهم.

٣٦ ـ Susanne Bernard : **Le poéme en prose, de Baudelaire jusqu'à nos jours,** Paris: Librairie Nizet, 1959.

راجع: أدونيس: «في قصيدة النثر»، مجلة **شعر**، العدد الرابع عشر، ١٩٦٠، ص ص ٧٥ ـ ٨٣؛ ومقدمة ديوان لن لأنسي الحاج، دار مجلة شعر، بيروت، في السنة نفسها.

٣٧ ـ خليل مطران: **المجلة المصرية**، عدد ١٥ أغسطس (آب)، سنة ١٩٠١.

٣٨ ـ أحمد زكي أبوشادي: مجلة أبوللو، المجلد الأول، يونيو، (حزيران)، ١٩٣٣، ورد في كتاب عبدالعزيز الدسوقي: **جماعة أبوللو**، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٧١، ص ص ٣٣٣ ـ ٣٣٥.

٣٩ ـ إبراهيم ناجي: مقدمة **أطياف الربيع**، مجموعة أبي شادي الشعرية، ١٩٣٣، ورد في المرجع أعلاه، ص ص ٣١٥ ـ ٣١٧.

٤٠ ـ مجلة **شعر**، العدد ١٥، بيروت، ص ص ١٤٦ ـ ١٥٠.

٤١ ـ محمد الماغوط: مجلة **مواقف**، العدد ٢، ١٩٦٩، بيروت ص ٧٣.

٤٢ ـ يمكن العودة إلى غير كتاب في العربية درس تأثرات الشعر العربي الحديث بالسيريالية، مثل كتاب **أندره بريتون** لكميل قصير داغر (دار المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩)، الذي تضمن ملحقاً خاصاً بعنوان: «بريتون عربياً؟ أو السوريالية في بلادنا» ص ص ١٠٩ ـ ١٦٩، ويتوقف فيه عند أربعة شعراء: أدونيس وأنسي الحاج وشوقي أبوشقرا وعبدالقادر الجنابي بالإضافة إلى علاقات مجلة شعر عموماً بالنزعة السيريالية.

كما درس الشاعر عصام محفوظ هذه التأثيرات في كتابه: **السوريالية وتفاعلاتها العربية** (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧)، وتوقف فيه عند غير تجربة عربية، في مصر وسوريا ولبنان والعراق، ولحظ فيه أن التأثرات قد لا تتحقق مباشرة، وعبر النصوص الأصلية، بل عبر نصوص رديفة أو مترجمة مثل تعرف شعراء المجلة العراقية **الشعر ٦٩**، على سبيل المثال، على «البيانات» السيريالية في نصوص جزئية عنها وبالإنجليزية، لا بالفرنسية، ص ١٠١.

ويمكن العودة أيضاً إلى كتاب سامي مهدي: **أفق الحداثة وحداثة النمط، دراسة في حداثة مجلة «شعر» بيئة ومشروعاً ونموذجاً**، سبق ذكره، الذي درس فيه تأثرات مجلة «شعر» بالحداثة عموماً، وبالمواقف السيريالية خصوصاً.

٤٣ ـ يمكن العودة إلى دراسة فخري صالح: «يانيس ريتسوس في الشعر العربي المعاصر: ولادة قصيدة التفاصيل»، في كتاب **المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر**، الحلقة النقدية في مهرجان جرش الثالث عشر، تحرير: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، طبعة أولى، ١٩٩٥، ص ص ١٤٣ ـ ١٦٠، وكنا قد تطرقنا في دراسة نقدية لنا، بعنوان «قصيدة الشباب: أسئلة الحداثة وتحدياتها»، (الحلقة النقدية في مهرجان المربد الشعري، بغداد، ١٩٨٧)، لهذه المسألة التناصية وغيرها.

٤٤ ـ Roland Barthes : **Mythologies**, Paris: Seuil, 1957, p. 204.

٤٥ ـ Julia Kristeva : op. cit., p. 338.

٤٦ ـ النفـري: **المواقـف**، موقف نور، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٣٤، ص٧٢.

٤٧ ـ أدونـيـس: «**الأعمال الشعرية الكاملة**»، المجلد الأول، دار العودة، طبعة رابعة، ١٩٨٥، بيروت، ص ٥٢٧.

٤٨ ـ غير كاتب، مثل عادل عبدالله، وإسماعيل الدندي، والمنصف الوهايبي وغيرهم توقف أمام أحوال التناص في شعر أدونيس وكتاباته، وأصدر الكاتب كاظم جهاد كتاباً في هذه القضية، استجمع فيه العديد من المواد، وتعود إلى كتاب قدماء، مثل النفري والبسطامي والأصمعي والمسعودي والمعري وابن الأثير وغيرهم، أو إلى شعراء أجانب، مثل بودلير، وأوكتافيو باث وسان ـ جون بيرس وغيرهم، ورأى فيه أن ما قام به أدونيس انتحال ليس إلا، مميزاً، بين «السرقة»، وهي عنده، نقلاً عن أحد القدماء، «ما نقل معناه دون لفظه»، وبين «الانتحال، وهو عنده «نقل معنى الآخر ولفظه كليهما معاً»: **أدونيس منتحلاً**، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩٠، ص ٦١.

٤٩ ـ أنسي الحاج: **لن**، دار الجديد، بيروت، طبعة ثالثة، ١٩٩٤، ص ٤٤.

٥٠ ـ أنسي الحـاج: **ماذا صنعت بالذهب، ماذا فعلت بالوردة**، دار الجديد، بيروت طبعة ثانية، ١٩٩٤، ص ١٠٣.

٥١ ـ أنسي الحاج: لن، ص ٥١.

٥٢ ـ أنسي الحاج: م. ٥، ص ٧٨.

٥٣ ـ رغم أن ما يفعله بعض الأدباء العرب لا يعدو كونه، في بعض الأحوال، عمليات نقل حرفي أو محور لمقالات ودراسات أحياناً، ولقصائد أجنبية أو عربية أحياناً أخرى، دون أن ينصرفوا إلى التناص في لعبة بينة، بل «يتسترون» عليها، ولا يلبثون أن يصححوا ما سبق لهم أن أخفوه، بحجج واهية، مثل سقوط المزدوجين أو الهلالين!

٥٤ ـ Julia Kristeva : op. cit., p. 343.



# مقدمة فى قصيدة النثر العربية

**بول شاوول***

قصيدة النثر أهى شعر؟ هذا السؤال لايزال مطروحاً على الساحتين النقدية والشعرية فى العالم العربى، منذ نحو أربعين عاماً، ودارت حوله، ولا تزال تدور، سجالات، بعضها كان مفيداً لتناوله المسألة بموضوعية أو بمقاربة نقدية متسائلة، وبعضها الآخر كان محض رد فعل رافض، واجه مجمل الظاهرة مواجهة سلبية وصلت أحياناً إما إلى التبسيط، أو حتى إلى السباب وكيل الاتهامات.

نذكر هنا، وفى المناسبة، أن تجربة الشعر الحر ـ أو التفعيلة ـ عندما بدأت مع السياب والملائكة، ووجهت بمثل ما ووجهت به تجربة قصيدة النثر. ومازلنا نذكر ويذكر، ربما سوانا أكثر، كمية الشتائم التى أطلقت على بعض شعراء التفعيلة، قبل أن تهمد، وتتكرس الظاهرة، وتحفر مجاريها فى الذاكرة الثقافية. حتى الشابى وهو شاعر يتسم شعره عموماً بالأصول الشعرية المعهودة، اتهم من قبل البعض بأنه يغرب القصيدة العربية وبأنه «فضّل الإغراب على الإعراب». وكان جبران لقى المصير نفسه قبله، ووضع فى قفص الاتهام «التاريخى». حتى المعارك الأدبية والنقدية القديمة لم تكن تخلو من هذه النبرات: أولم يتهم أبو تمام بأنه «خرج على عمود الشعر العربى» وبأنه يغرب الشعر ويوقع فى الغموض والإيهام؟ إذن، من الطبيعى أن يلقى كل جديد عندنا ـ وعند سوانا أيضاً مثل هذا الترحيب ـ وأن يمثل هذا «الحوار» العالى.

نحن، وبعد تكرس هذا الشكل، على امتداد خريطة الشعر العربى، وإن لم تنته بعد المساجلة حوله، سنحاول انطلاقاً من النصوص الإبداعية، عربية كانت أو أجنبية، ومن باب المقارنة ومن باب التدقيق، أن نضع قصيدة النثر فى موقع سجالى نقدى، خصوصاً فى ما يتعلق ببعض الآراء والقوانين والشروط التى وضعت لها، لاسيما ما أرسته الباحثة الفرنسية

* كاتب وناقد مسرحى، لبنان.

سوزان برنار، وتبناه دون مناقشة شعراء وباحثون عرب؛ أي سنضع قصيدة النثر العربية في موقع محاورة، وسنقارب الظاهرة الشعرية التي أخذت منذ منتصف الأربعينيات حتى اليوم، تخترق الذائقة العربية والكتابة العربية.

إذن، نعود إلى السؤال: قصيدة النثر هل هي شعر؟ السؤال هذا يحمل مفارقة في ذاته: كيف يمكن أن أكتب نثراً وأسمي هذا النثر شعراً؟ كيف يمكن أن أستخرج من النثر قصيدة؟ كيف يمكن أن أمزج بين الأنواع والأشكال بهذه الطريقة؟ كيف يمكن أن ألغي مفاهيم حول الشعر عريقة وراسخة؟ إن أصحاب هذه الأسئلة التي تضمر استهجاناً واضحاً لمفهوم النثر والشعر منسجمون، في النهاية، مع تصوراتهم ومبادئهم، ولا أقول مع قوانينهم المتعلقة بالنثر والشعر. هؤلاء ينظرون إلى الشعر من خلال الشكل، وليس من خلال الطبيعة؛ أي من خلال الأداة (أي الوزن والقافية)، لا من خلال الحالة. القصيدة بالنسبة إليهم مجموعة قوانين ثابتة وأبدية، تنخرط أحياناً في التراث الأخلاقي والإيديولوجي والتاريخي، وإن خلطوا في ذلك بين المفهوم الشعري وامتداده التاريخي. إذن أصحاب هذه الأسئلة مخلصون لمواقفهم المثبتة، ولمفهومهم للشعر والنثر: فالشعر هو الكلام الموزون والمقفى، والنثر هو الكلام الذي خلا من الوزن والقافية. إذا أخذنا بهذا المبدأ، فلا ضرورة للكلام عن أي شعر في النثر، ولا عن أية قصيدة. لكن إلى أي مدى لايزال ينطبق هذا المبدأ على الشعر اليوم؟ إلى أي مدى لايزال الوزن، من حيث هو وحدات إيقاعية ثابتة وجامدة، يستجيب لهذه التحولات الهائلة في داخلنا وفي العالم حولنا؟ وإلى أي مدى يمكن حصر النثر في وجهة واحدة، وفي وظيفة واحدة، وفي لغة واحدة؟ على هذا الأساس، يمكن أن نراجع مراجعة نقدية بعض هذه المفاهيم الشعرية.

إن اعتبار البناء الإيقاعي الشرط الكافي والضروري لشرعية القصيدة، معناه أننا نضع شكلاً جاهزاً لتجربة غير جاهزة. أي اعتبارنا وزناً ما صالحاً لكل الأزمنة ولكل الحالات ولكل الأشخاص. وذلك، يؤدي إلى خلط ما هو جزئي بما هو كلي، وما هو زمني بما هو لازمني، وما هو تاريخي بما هو غير تاريخي. وهذا يجزئ بنية اللغة التاريخية بوصفها فضاء شاملا، يستوعب مجمل الإيقاعات الوزنية وغير الوزنية، كما يجزئ الحالة الشعرية، التي، في اعتمادها الإيقاع الجاهز، تقع في لا تاريخية تغرّبها عن لغتها التي يفترض أن تنبثق من هذه الحالة؛ وإن هذه الثنائية لا يمكن أن يتحملها الشعر الذي هو تعبير عن وحدة كلية بالأشياء وبالعالم. فالشعر، بوصفه طاقة تعبيرية متجاوزة، يحاول أن يلغي أول ما يلغي أية ثنائية مفتعلة، على صعيد العرَض (الشكل) أو الجوهر (اللغة). إنه أوج الوحدة. وإذا قبلنا هذا الافتراض، يمكن أن نفترض أيضاً أن كل قانون مسبق للشعر، يؤدي حتماً إلى هذه الثنائية. هذا من ناحية، الناحية الأخرى أننا إذا ربطنا القصيدة بنمط واحد من الشكل، نعدم أي تعددية في مستويات التعبير، ونقنن كل تفجر في الداخل، وهذا يمس حرية الشعر في أقصى درجاته. وعندما نتحدث عن الحرية هنا، فإننا لا نعني التفلت أو التسيب؛ ليس هناك في رأينا حرية مطلقة. كل حرية هي مرتبطة أساساً بشروط نسبية ومحددة. الناحية الأخرى أننا في تبنينا هذه القوانين الإيقاعية المطلقة، ننفي الحساسية الإيقاعية الخارجة على هذه القوانين. بل ننفي الحركة الإيقاعية التي تتحرك في العالم وفي الإنسان. أي كمن يغرق العالم في سكون أبدي. وهذا ليس من مواصفات الزمن ولا التاريخ. وإننا في حصرنا مشروعية الإيقاع في هذه القوانين، نعترف ضمناً ـ وهذا غير جائز ـ بكمال هذه القوانين واستيعابها الشامل كل ما عداها؛ وهذا معناه اعتبار كل ما تتضمنه هذه القوانين شعراً. والنقطة المهمة أيضاً، أننا في ربطنا مفهوم الشعر بمفهوم الإيقاع ـ الخارجي ـ ننكر على النثر أي إيقاع. بل نحصر النثر في دور واحد ووظيفة واحدة، وإمكان واحد غير شعري. فالنثر ليست له طبيعة مطلقة ثابتة، ذات مواصفات وإلزامات طغيانية؛ وأنْ نقول مثلاً إن النثر هو لغة العقل والذهن والعلم والوضوح... إلخ فحسب، أو كأن نقول إن النثر لغة الجفاف، فنصمه بالدونية وبالعجز، وثانياً نرى أنه جواب أبدي لمعطيات لا تتغير. فالنثر كالحياة، تتلاطم فيه كل الأمواج، ويتسع لكل المحمولات والمضامين والحالات والأمور، من مشاعر وأفكار ونظريات... إنه الشاسع الذي لاتحده حدود. على هذا الأساس، من الاعتساف النظر إليه

بوصفة كيميائية معلبة، يمكن تغييرها أو تبديلها، أو ككتلة جامدة معدنية تعصى عليها الأزاميل والأصابع والعناصر. النثر معطىً أولى. معطىً يتصل بالحياة، بكل تموجاتها وتناقضاتها وعاداتها وجنونها. وتصنيفه بالشعرى أو باللاشعرى، تحدده طبيعة التعامل معه، ومقاربته، والرغبة المتصلة به، والأسئلة المتكاثرة المطروحة عليه.

انطلاقاً من هذه الأسئلة، سنحاول أن نقارب بعض النقاط المرتبطة بقصيدة النثر العربية.

هل يمكن البحث عن طاقات شعرية فى النثر؟ هذا السؤال ملح لاتصاله بمفهوم أحادى للنثر ساد عند كثيرين من النقاد والشعراء العرب، بل عند السواد الأعظم منهم. فالعرب بالرغم من وجود أهم مخزون للنثر فى تراثهم، ورغم استيعاب هذا المخزون النثرى أهمّ التحولات التاريخية، وكثيراً من الحالات والانفعالات وأشكال المخيلة، أى كثيراً من المناخات الشعرية، رغم هذا، أنكر العرب عموماً احتواء النثر أىّ ملمح شعرى. فتحديد الشعر ارتبط عندهم بالوزن والقافية، وكان النثر فى اعتبارهم لغة العقل والتعبير عن الحسى والمجرد والفكرى، ونقل أفكار محدودة. من هنا افتراض وجود ثنائية فاصلة فى مفهومنا للتراث، بين النثر والشعر.

ولقد تعزز هذا المفهوم ببروز النثر الواقعى الذى يمثله خير تمثيل كتّاب كبار أمثال ابن المقفع وعبد الحميد الكاتب وخصوصاً الجاحظ، الذى ارتقى بالنثر إلى مستوى عالٍ جعله يقف، ربما للمرة الأولى، وقفة الند للند مع الشعر. فى هذا النثر الواقعى اتجاه فكرى طاغ وهو يعتمد على جميع العناصر التى يتطلبها البحث الفكرى، أو البرهانى أو الوصفى فى حدوده الدقيقة الناسخة، ضمن أطر فنية خاصة به. من هنا، يمكن تخليه عن السجع وعن جميع أنواع البديع، إلا ما أتى عفو الخاطر وتمشى مع الروح الفكرى، متجاوزاً النفس الخطابى والانفعالى. أو ليس هذا ما يميز كتابات عبد الحميد الكاتب وابن المقفع والجاحظ فى مجمل أعماله حتى الأدبية منها كـ (البخلاء)؟ إنه النثر المحروم من أية حالة انفعالية أو عاطفية أو ملونة.

هذا النثر الواقعى يخضع أيضاً لإيقاع له حركته الخاصة، مسافته الخاصة، موسيقاه الخاصة. لكن إيقاعه هذا ليس إيقاعاً شعرياً، بل إيقاع النثر نفسه. يعنى أن إيقاعه مرتبط بحركة الفكرة المنطقية، الواعية، المنضبطة، المجردة، التى تطمس كل محاولة ارتفاع عن كل ما ليس انعكاساً مباشراً للصورة المرتسمة فى الذهن. فإيقاعه موسيقى، وتتضمن عناصره مختلف البنى فى توازيات وتقطيع فى الجملة وفى المقطع، لكنه لا يمت إلى الشعر بصلة، إنه إيقاع يخدم الفكرة وجلاء المعنى. ولهذا، نجد أن فى هذا النثر، خصوصاً عند الجاحظ، مسحة موسيقية ترسم حركة الفكرة وتطورها، منسلخة من طبيعة المادة النثرية نفسها. فهى لا ترتفع بالقارئ إلى مناخ الحالات والمشاعر والانفعالات بل على العكس، فإنها تجعله فى عالم مناقض تماماً لعالم الشعر.

وعندما أتكلم عن النثر الواقعى بإيقاعاته الخاصة، فلست أعنى النثر العلمى بفروعه ومشتقاته. وأريد أن أنوّه هنا بأن حتى هذا النثر العلمى له إيقاعاته الخاصة أيضاً المرتبطة بسياقاته ومضامينه وأهدافه. ويهمنى أن أشير، فى هذا المجال، إلى أنه ليس هناك كتابة دون إيقاع وأياً كان نوع هذه الكتابة، ومهما ابتعدت عن الأدب. الإيقاع موجود فى كل حركة تصدر عن الإنسان سواء ذهنية أكانت أم عقلية أم رياضية أم فيزيائية. اللاإيقاع ليس موجوداً إلا فى الموت. إذن، عندما تناولت النثر الواقعى تناولت نثراً فنياً له مواصفاته وتقاسيمه وتحافيره، وله رموزه الفنية الكبيرة عندنا. ومثل هذا النثر الفنى الواقعى حاضر فى كل الآداب: حاضر فى الأدب الروسى مع تولستوى ودوستويفسكى وجوجول وتشيكوف. حاضر فى الأدب الفرنسى ضمن الاتجاه الواقعى ـ الطبيعى، الذى برز فى القرن التاسع عشر مع كتّاب كبار، منهم إميل زولا وجوستاف فلوبير وإلى حد جى. دى. موباسان... إلخ.

وهذا النوع من النثر على تخوم فاصلة مع الشعر. إنها الكتابة ـ المضادة للشعر، المضادة لغير الوضوح والدقة والصرامة، التى تصل أحياناً إلى حدود التشريح، أسلوب مجرد، معزول، واع، محصور، مضبوط، محسوب، حاد، وإن كان على درجة عالية من الفنية، وعلى استغلال كثيف لطاقات اللغة.

هذا النوع من النثر ـ على عراقته، وتطور اتجاهاته في القرن العشرين، سواء في الأدب العربي أو في الآداب الأخرى ضمن ما يسمى المدارس الواقعية ـ ليس هو المقصود في كلامنا عن نثر يحمل في تضاعيفه إمكانات شعرية. وقد ركزنا عليه لنوضح التمايز الأساسي بين نوعي النثر: النثر الواقعي (الفني)، والنثر الشعري، وكلاهما، كما سبق وقلنا، ينتمي إلى جوهر اللعبة الأدبية، لكن على خلاف وتضاد. كما ركزنا الكلام على هذا النثر الواقعي، لنشير إلى الطاقة اللغوية والأدبية المتنوعة الهائلة التي يكتنزها النثر العربي، هذا النثر الذي قد لا يضاهيه نثر آخر عند الأمم والشعوب الأخرى، والذي تعرض على امتداد قرون إلى إهمال، وإسقاط، وإجحاف لا مثيل لهما، وواجه مختلف أشكال القمع والتغييب والإخفاء. لانعرف نثراً ـ مهما بلغ غناه في أمة ـ أكثر تنوعاً واتساعاً ورحابة واحتضاناً لكل التحولات والحالات من النثر العربي،على هذا الأساس نرى إلى النثر الآخر فيه؛ النثر الشاعر، النثر المتخيل، النثر الذي تمت ضمنه التحولات والصدامات والتآلفات اللغوية بالمعنى الأكثر حداثة والأكثر طليعية. في هذا النثر نبحث ربما عن الشعر، بوصفه طاقة تغييرية عميقة ومتفجرة، تطال مجمل البنى الاجتماعية والحساسيات الفردية المرهفة. لا أعرف كيف يقول بعض النقاد والشعراء العرب إن النثر العربي لا يمكن أن يتضمن شعراً أو حالات شعرية. لا أظن أن هؤلاء على اطلاع كافٍ على إنجازات التراث العربي النثري، منذ ظهور الإسلام حتى اليوم. ويفاجئك بعض هؤلاء عندما يقول: إن النثر الغربي قادر على تكوين قصيدة وشعر، أما نثرنا فمن غير الممكن أن يتمكن من ذلك. قول جاحد ومجحف.

ما النثر الفرنسي إذا قيس بالنثر العربي؟ بل ما عمر النثر الفني الفرنسي إذا ما قيس بعراقة النثر العربي، والنثر الإنجليزي والأوروبي عموماً؟ لا أجد شخصياً كاتباً نثرياً قديماً فرنسياً يمكن أن يوازي مثلاً أبا حيان التوحيدي، أو عبد الحميد الكاتب أو الجاحظ. كما لا أجد شخصياً كتاباً نثرياً قديماً يمكن أن يتجاوز بأهميته كتاب (ألف ليلة وليلة). ما عمر النثر الفني الفرنسي؟ ٩٠٠ عام؟ والإنجليزي؟ مثل هذا الزمن! النثر العربي عمره نحو ١٥٠٠ عام. أي الزمن المضاعف. وإذا كان هذا النثر بمضامينه وتوجهاته وإيقاعاته يحمل التنوعات النثرية، بما فيها الشعر، فكيف لا يمكن له أن يختزن القصيدة النثرية مادام، بقوة اختزاناته، يتكلم النثر الواقعي، وكذلك النثر الشعري؟

قلنا إن لكل نثر إيقاعه الخاص، مركزين على النثر الفني الواقعي، وأشرنا إلى الإمكانات الهائلة التي يختزنها النثر العربي من الشعر، مفرقين بين النثر الواقعي والنثر الشعري. ولأن قصيدة النثر لم تولد من عدم، ولأنها مرتبطة بجذور النثر الشعري العربي، سنحاول مقاربة هذا النوع الذي يحمل «تناقضاً في التركيب» وجدنا مثله في «قصيدة النثر»: «نثر يتضمن شعراً»، و«قصيدة تتضمن نثراً».

لكن، رغم وجود هذا التناقض، فإن النقاد والكتّاب والشعراء العرب المحافظين اعترفوا بالنثر الشعري؛ أي اعترفوا بأن النثر يمكن أن يخرج منه شعر. هذه بداية مهمة توازي أن نقول في المقابل: «ليس كل منظوم بشعر».

ولعلَّ تفجر النثر الشعري في الأدب العربي (قديمه وحديثه)، هو في النهاية توق إلى شكل تعبيري ـ فيه ملامح شعرية ـ لكن خارج الوزن. وهذا التوق، عن وعي أو غير وعي، ينطلق من فكرة فصل الشعر عن الوزن. كتّاب النثر الشعري هم شعراء يكتبون بالنثر. وإذا كان النثر الواقعي وضع حداً فاصلاً بينه وبين الشعر باعتباره تعبيراً عن حركة ذهنية وعقلية، فإن النثر الشعري ألغى هذا الفاصل، باعتباره يعبِّر عن حالات نفسية داخلية، وانفعالات ومشاعر وأحلام وكوابيس كان لابدّ من أن يبحث عن لغة تنسجم مع هذه الحالات والمواقف. فهو، إذن، يعبِّر عن الحالات والمناخات التي يستوحيها الشاعر عادة (أقصد شاعر الأوزان)، لكن بما يتجاوز الأداة الوزنية الجاهزة.

معنى هذا أنَّ للنثر الشعري ـ كما للنثر الواقعي ـ إيقاعاً. لكنه إيقاع نابع من الحركة الداخلية، من تعقيداتها وتشعباتها وامتداداتها ولمعانها وخفوتها، أي إنه، بكلمة أخرى، يتحد بإيقاعه. يتوالد وإيقاعه. لم يعد الإيقاع سابقاً للتجربة، وإنما من «لحظتها» ومن فضائها. وهذا ما يذكرني بقول الناقدة الفرنسية سوزان برنار: «إن التجربة تخلق شكلها

كما يحفر النهر مجراه». القصيدة الموزونة كانت أنهارها تجرى فى مجار محفورة. إيقاع النثر الشعرى يحمل كل المواصفات الإيقاعية الخاصة بنبض التجربة وحركتها فى مستويات الإيقاع الصوتى، والإيقاع الحسابى وإيقاع النبر؛ عنده نظامه الخاص ونسبه الخاصة ووقته الخاص، التى تستجيب لحركات الكائن الداخلية، وديناميةهذه الحركات. ولهذا النثر الشعرى مفعول الشعر: يضعك فى مناخ من الانفعالات والإيحاءات والأحاسيس التى تختلف تماماً عن مناخ النثر الواقعى. ولو عدنا إلى التراث النثرى العربى لوجدنا كميات ضخمة من هذا النثر الشعرى ابتداءً بالكتب الدينية وانتهاء بأبرز المحطات المميزة فى الأدب العربى. هناك مسافات طويلة مثلاً فى (ألف ليلة وليلة)، هى من مناخات الشعر الخالص، سواء ما جاء منها فى باب المواقف الانفعالية أو فى باب المخيلة. مناخات (ألف ليلة وليلة)، هل هى مناخات نثرية؟ أو ليست هذه المخيلة الشعبية تصل فى كثير من الأحيان إلى مستوى الأسطورة الشعرية؟ تفجير المخيلة العربية فى (ألف ليلة وليلة) ألم يسبق المخيلة السوريالية التى ظهرت فى القرن العشرين؟ كيف نتعامل مع (ألف ليلة وليلة) باعتبارها نثراً ونتعامل مع «ألفية» ابن مالك باعتبارها شعراً لمجرد أنها موزونة؟ والمقامات فى بعض لحظاتها اللغوية أو ليست نثراً شعرياً؟ وأبو حيان التوحيدى فى بعض إشراقاته ألا يقول الشعر منثوراً؟ وبعض خطب الحجاج بن يوسف وزياد بن أبيه فى إيشارها الخيال، والتأثير فى الحواس، والانفعالات، أو ليست نثراً شعرياً؟ والقصص الغرامى الذى برز فى عصر بنى أمية وأول عصر بنى عباس، أو لم يقم مقام الشعر فى كثير من الأحيان، فى إرضاء الشعور؟ أو لم يظهر الغزل منثوراً فى القرنين الثالث والرابع حتى ضاهت بعض رسائل الغرام (المنثورة) أقوى قصائد الغزل والتشبيب (الموزونة)؟ والرسائل الإخوانية التى تصور العواطف والمشاعر فى رغبة ومديح وهجاء وعتاب واستعطاف وتهنئة ورثاء وتعزية ـ أو لم تكن تؤدّى فى العصر الأموى بالنثر أكثر مما كانت تؤدى بالشعر؟

والنص النثرى الحديث (مقالاً كان أو قصة أو رواية ومسرحية)، أو لم يتضمن أحياناً كثيرة لحظات شعرية عالية؟ مثلاً دوستوفيسكى، أولا نقرأ فى رواياته صفحات شعرية خالصة؟ وتولستوى وجوجول وشاتو بريان فى رومانتيكياته، وروسو كذلك فى نثرياته، أولا يتضمن كلامهم غير الموزون أجمل الشعر أحياناً؟ فالشعر موجود فى كل مكان، فى كل كتابة (غير واقعية تماماً). نجده كذلك فى الروايات والقصص العربية المعاصرة. مثلاً: جبران خليل جبران شاعر، هكذا يعترف به الجميع. لكن جبران شاعر فى نثره أكثر منه شاعراً فى نظمه. أسوأ ما كتبه جبران قصائده المنظومة. من هنا، علينا أن نبحث عن جبران الشاعر فى (النبى) وفى (العواصف) وفى (رمل وزبد). نجيب محفوظ ألا تحتوى بعض رواياته وقصصه امتدادات شعرية رفيعة، خصوصاً فى (ثرثرة فوق النيل)، وحتى فى «ثلاثيته» الواقعية؟ أمين نخلة فى «مفكرته الريفية»، أولا يقترب من الشعر أكثر مما يقترب من النثر؟ بعض الكتاب الجدد فى العالم العربى أولا نجد فى كتاباتهم الروائية أو القصصية مناخات شعرية؟ عبده جبير وصنع الله إبراهيم وإبراهيم أصلان ويوسف حبشى الأشقر وعبد الكبير الخطيبى... إلخ.

أجد شخصياً فى كتابات هؤلاء من الشعر ما لا أجده فى كثير من القصائد الموزونة المنمطة والبليدة التى تنشر بالمئات فى الصحف والمجلات والدواوين. إذن، الشعر موجود (ضمناً) فى كل كتابة، كى لا أقول فى كل مكان. نرى مشهداً جميلاً فنبادر إلى القول «هذا منظر شعرى»، يقول أحدنا جملة فنبادر إلى القول «هذا شعر»، نرى أحياناً امرأة جميلة فنبادر: «إنها كالقصيدة»، أو طفلة أو غيمة أو أى شىء يثير فينا شعوراً، أو حالة، فنقول «هذا شعر». فالشعر جوهر وليس شكلاً جاهزاً. وإذا كان الشعر موجوداً فى كل مكان، فهل نحرمه من الوجود فى الكتابة الشعرية غير الموزونة؟ النثر الشعرى العربى، قديمه وحديثه، من أهم التراثات النثرية. لكن إذا كان الشعر موجوداً فى الكتابات الروائية والقصصية والمسرحية، فهذا لا يعنى أنه يؤدى خدمة للقصيدة. إنه ليس عنصراً شعرياً خالصاً.

المقطع الشعرى فى الرواية يخدم المناخ الروائى، بل إنه جزء من المناخ الروائى. وكذلك فى المسرح أو فى القصة. لأنه إذا استقل كعنصر شعرى فى الرواية مثلاً، ولم يؤد وظيفة

روائية، يفكك البناء الدرامي، ويشتت الوحدة الدرامية التي تذيب هذا العامل الشعري في البوتقة الروائية. ماذا يعني هذا؟ يعني أن الشعر شئ والقصيدة شيء آخر. الشعر والقصيدة يتحدان ولكنهما ينفصلان. نجد الشعر في الرواية وفي القصة وفي المرأة وفي الشجرة وفي البحر، ولكن لا نجد القصيدة إلا ضمن القصيدة. القصيدة تتضمن الشعر، أما الشعر فلا يتضمن دائماً القصيدة. الشعر كالغابة المفلتة التي تستوعب كل شيء، القصيدة كالحديقة، ذات شكل محدد ومعين. من هنا نقول إن النثر الشعري نجده في كل الكتابات تقريباً، والقصيدة النثرية تختلف عنه. إنهما ميدانان أدبيان مختلفان، رغم تداخلهما. فما الذي يميز قصيدة النثر عن النثر الشعري؟ أي ما الذي يجعل قصيدة النثر قصيدة؟

قلنا إنَّ النثر الشعري هو مادة شعرية، يختلف في طبيعته عن المادة النثرية. وتناولنا مساحات من التراث العربي غير المنظوم تحمل من الشعر الكثير، والغنى، والخصب. لكن هناك سؤالاً موضع تباين في الآراء: إذا كان عندنا نثر شعري في نثرنا، فهل يعني ذلك أن قصيدة النثر عربية المصدر والمنشأ والمصب؟ بكلام آخر: هل قصيدة النثر ظاهرة أصيلة أم دخيلة؟ هل قصيدة النثر جزء من التراث أم أنها مزروعة فيه كجسم غريب؟

إذا كانت قصيدة النثر، من حيث هي مادة ومعطى، موجودة في التراث العربي، فإن التنظير لهذه القصيدة، جاء (عندما جاء في نهاية الخمسينيات) من المعطى الغربي، ومن المادة الغربية، رغم أن النصوص الشعرية العربية كانت قد سبقت، طويلاً، محاولات التنظير لها. وهنا نشير إلى أن جبران خليل جبران، تطرق في إحدى رسائله إلى مي زيادة إلى قصيدة النثر تطرقاً عابراً، وإلى أن توفيق صائغ كتب هذه القصيدة بمتطلباتها البنائية عام ١٩٤٨، ويمكن أن نذكر كتابات كثيرة سميت نثراً شعرياً (وقصائد) لجبران والمنفلوطي (في مترجماته) وأمين الريحاني، وفؤاد سليمان، وأمين نخلة، وصلاح لبكي... إلخ. فهناك، إذن، مسافة بين النص والتنظير. وهذا يعني أن التنظير تجاوز هذه المعطيات الحية، الموجودة، وإن عبر تأثرات أجنبية أو عبر ما هو تراثي منها. وقد لا يكون هذا التجاوز مبرراً إلى حد كبير. فيمكن أحياناً أن تسبق الكتابة عن النص، ومحاولات تحديده، والتقاط مواصفات له، الكتابة النصية نفسها. ولكن اللافت أن مجمل الكتابات العربية التي تناولت قصيدة النثر في نهاية الخمسينيات، اقتبست أو أخذت من مادة دراسية جاهزة، منطلقة أصلاً من النصوص الغربية، وتحديداً الفرنسية، وهنا أقصد كتاب سوزان برنار (قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا هذه).

هذا الكتاب الأكاديمي هو مرجع مهم ويتميز بجهود مضنية قامت بها واضعته، خصوصاً في محاولتها استنباط «قوانين» وتحديدات ومواصفات لقصيدة النثر عموماً، انطلاقاً من النصوص الشعرية: بودلير، رامبو، مالارميه، سان جون بيرس، مروراً بالسوريالية وقبلها بيار ريفردي..

معنى هذا أن سوزان برنار، ربطت مرجعيتها النقدية بنصوص تتناقض، وتتفاوت، وتختلف في لغتها، ونبرتها، وبنيتها: سان جون بيرس مع رامبو، بودلير مع مالارميه. وبالرغم من هذا، توصلت إلى تحديد ما ـ غير نهائي كما تقول في ختام دراستها ـ لقصيدة النثر من ضمن سمات أساسية ثلاث «المجانية، (الإيجاز) الكثافة، التوهج»، لتفصل بذلك بين القصيدة (النثرية)، والنثر الشعري، وحتى القصيدة الموزونة (شعر حر، عمودي). من هذه الحصيلة كوّنت سوزان برنار «القوانين» المتصلة بقصيدة النثر. وقد استخدمنا كلمة «قوانين» لتباين المنحى «الرسمي» لحصيلة الباحثة الفرنسية، كي لا أقول المنحى الإلزامي، مع الاحتفاظ باستدراك الباحثة على ثبات هذه القوانين ووجوبها.

قد تكون هذه المسألة مرتبطة بسوزان برنار، وبالنصوص التي اختارتها. أي أنها مسألة يمكن مناقشتها، من منطلقاتها الأكاديمية من ناحية، ومن ناحية أخرى، من طبيعة النصوص المختارة. ولهذا يمكن الكلام عن أنها طوّعت النصوص الشعرية هذه خدمة للنتائج؛ أي خدمة للنظرية، وهذا جانب قابل للمناقشة، ويمكن إبراز ضعف بعض جوانبه نقدياً.

وإذا عدنا إلى التناول العربي لقصيدة النثر، نجد أنه تبنى نظريات سوزان برنار، دون أن يناقشها، لا في علاقتها بالقصائد المختارة، ولا في محاولة النظر إلى أي مدى تنطبق

تنظيراتها على النصوص العربية نفسها. فأدونيس أخذ ما كتبته سوزان برنار حرفياً، ونظّر به لقصيدة النثر. أى قصيدة نثر؟ قصيدته؟ قصيدة توفيق صائغ؟ قصيدة أنسى الحاج؟ قصيدة لم تأت؟ قصيدة لن تأتى؟ قصيدة عربية؟ غربية؟ تراثية؟ لا شئ. أخذ جهود سوزان برنار دون أن يشكك فيها، أو أن يمارس عملية «نقدية» عليها، أو على الأقل دون أن يقول لنا ما رأيه هو فى قصيدة النثر؟ ما مفهومه لقصيدة النثر ما دام خاض هذه «المغامرة» وهذا «المجهول»؟ أقصد أن بعض طلاب الجامعات، وحتى الشعراء والكُتّاب والنقاد، ينسبون إلى أدونيس «مفهومه» لقصيدة النثر، دون أن يعرفوا أن أدونيس لم يكتب عن قصيدة النثر، وإنما استعار مقولة سوزان برنار وجهودها استعارة حرفية.

أنسى الحاج وضع بعض آراء سوزان برنار فى مقدمة مجموعته الشعرية (لن)، من باب التوضيح والتمهيد والتقريب والإشارة، أكثر مما هو للتبنى الكامل، ارتباطاً باللغة الشعرية الجديدة التى اقترحها، والتى أحدثت بالفعل تحولات فى القصيدة العربية. ولابد هنا من توضيح: لا نأخذ على أدونيس وسواه استناد إلى سوزان برنار أو إلى سواها، وإنما مأخذنا يعود إلى عدم بذلهم جهوداً، تتصل بنقد أو بمراجعة هذا المصدر، أو بالنصوص العربية بالذات: أنسى الحاج، محمد الماغوط، أدونيس، توفيق صائغ، شوقى أبى شقرا... إلخ. وما وقع فيه أدونيس ولم نسلم نحن منه، عندما اتخذنا سوزان برنار مرجعاً أساسياً ـ بين مراجع عدة ـ لدراسة قصيدة النثر العربية، من خلال ديوان (لن) لأنسى الحاج فى السبعينيات، دون أن نمارس نقداً على مقترحاتها. وكنا يومها نحضّر أطروحة الدراسات العليا فى الجامعة اللبنانية. وإلى هذا النقد الذاتى نشير أيضاً، إننا قدمنا منذ عشرين سنة أول دراسة ميدانية عن قصيدة النثر فى الجامعة اللبنانية والجامعات العربية.

الآن، وبعد هذه المسافة الزمنية، أتيح لنا أن نقدم مراجعة تتضمن جوانب نقدية لكتاب سوزان برنار. وإذ ركزنا عليه هنا، فلنشير إلى مرجع نهل منه كثيرون، ولم يشيروا إليه، ولنحاول، وإن سريعاً، مناقشة بعض ما جاء فيه، بعدما لمسنا أن نقاداً وبحاثة، يعتمدون عليه، كمرجع مُسلّم به. ولنحاول أيضاً أن نشير إلى أن الشعر الفرنسى، وكذلك الشعر العربى، تجاوزا نواحى كثيرة من تحديدات و«قوانين» ومقاربات كتاب سوزان برنار.

قلنا إن سوزان برنار قدمت مرجعاً أساسياً مهماً لمقاربة قصيدة النثر عموماً والفرنسية خصوصاً. ورأينا أنه كان من البديهى، والمفيد، أن يناقش الذين استندوا إلى هذا المرجع المفاهيم والمنطلقات التى اعتمدتها هذه الباحثة الأكاديمية، لا من حيث هى مفاهيم مجردة، فحسب، وإنما بوصفها مفاهيم ارتبطت بالنص الفرنسى أولاً، والنص العربى ثانياً. أى كان يمكن مناقشة: إلى أى مدى «قهرت» الباحثة نظريتها لتبرر صلاحيتها أداة أو إطاراً لتناول نصوص قصيدة النثر الفرنسية، وثانياً قصيدة النثر العربية، لاعتماد المنظرين العرب على إنجازات سوزان برنار الفرنسية، للحديث عن قصيدة النثر العربية. أى أن «النقد» العربى اعتمد على أسس برنار بوصفها مرجعية ثابتة، مُسلّم بها، تقول سوزان برنار:

> فى قصيدة النثر قوة فوضوية مدمرة تنفى الأشكال السائدة، وقوة منظمة تسعى إلى بناء «كل شعرى».. يمكن أن يؤدى مركزية حساسة جداً فى قصيدة النثر: الشعراء سواء انجذبوا نحو مركزية النظام أم نحو الفوضوية يركنون إلى شكل دائرى (كما نجد عند برتران ألوسيوس) أو الإشراقى (كما نجد عند رامبو) ويتجمعون فى عائلتين روحيتين.

ويقول أدونيس فى المنحى ذاته:

> تتضمن القصيدة الجديدة مبدأ مزدوجاً، الهدم لأنها وليدة التمرد، والبناء لأن كل تمرد على القوانين القائمة، يجبر ببداهة ـ إذا أراد أن يبدع أثراً ـ أن يعوض عن تلك القوانين بقوانين أخرى كى لا يصل إلى اللاعضوية واللاشكل. (مقدمة للشعر العربى، ص ١٢١).

وفى الكلام عن بنية قصيدة النثر تقول سوزان برنار:

> لتكون قصيدة النثر قصيدة نثر، أى قصيدة حقاً لا قطعة نثر فنية أو محملة بالشعر شروط ثلاثة: الإيجاز، التوهج، والمجانية.

نظن أن سوزان برنار لخصت فى هذه العناصر تحديداً ما لقصيدة النثر. وإذا كان هذا التحديد ينطبق ـ إلى حد ما ـ على عدد لا يستهان به من الشعراء الفرنسيين الذين انطلقت برنار من نصوصهم لاستنباط ما توصلت إليه، فإن عدداً كبيراً أيضاً لا يستهان به يبقى خارج هذه الحديقة المسيجة، أو تحت هذه السقوف المرفوعة، يبدو أن الباحثة أقحمت قصائدهم خدمة لسياقها النظرى أو استنتاجاتها أو حتى استقراءاتها.

فإذا أخذنا مسألة الإيجاز التى ترى برنار أنها عنصر أساسى من عناصر البنية الشعرية، يمكن أن نلاحظ أولاً أن لا مفهوم واحداً أحادياً. ويمكن هنا أن نفرق بجلاء مثلاً بين الإيجاز بوصفه مادة شعورية أو ذهنية وبين الإيجاز بوصفه جزءاً من العملية الشعرية؛ أى جزءاً من القصد الشعرى. إذ يمكن أن نجد عند شاعر ما مادة شعرية مكثفة ولكن على مدى لغوى متسع، إن لم يكن مفلتاً أو متدفقاً؛ إذ إن ما يطرح: لمن الأولوية فى هذه العملية للمادة أم لمصوغاتها؟ للحالة أم للغة؟ والدليل الأبرز هو رامبو وكذلك لوتريامون. فالاثنان، وكل على طريقته «انفجر» فى لحظة ما (رامبو) أو على امتداد زمنى ما (لوتر يامون)، على مساحات تتقدم فيها الحالات والمتخيلات وعناصر السرد والومض وحتى الاستدراك. ولو شئنا أن نذهب أبعد من ذلك، لوجدنا أن شاعراً كهنرى ميشو (وإن كان متعدداً فى لغاته وفى مراحله)، يمشى ويجرى أحياناً أكثر مما يتوقف ليكثف أو يلملم، خصوصاً عندما يستسلم «لرؤى» أو حتى لعواطف أو لحركات ساردة كما نجد فى دواوينه (لحظات) أو (بلومر) أو (داخليات)... إلخ. فهذا الشاعر، إذا ما أردنا أن نتعامل معه بمقاييس الإيجاز (أو الكثافة) عند سوزان برنار، يلقى معظمه خارج قصيدة النثر. بل يمكن أن ندرك وضمن هذه الشروط شاعراً كسان جون بيرس المعروف بلغة ملحمية متسعة وغنائية تتحرك على مساحات «جغرافية» ونفسية وتاريخية بعيداً عن هواجس «التكثيف». فأين نضع بيرس؟ بل أين نضع السورياليين كبروتون والويار وكينو وسوبو وشار (فى بداياته) وأراجون (البلاغى حتى العظم) وجويس منصور وجورج حنين. ولو تقدمنا أكثر نحو شعر الستينيات فى فرنسا وما بعدها حتى اليوم تزداد الأمور التباساً بالنسبة إلى ما تطرحه سوزان برنار. فماذا نفعل مثلاً بقصائد تنتمى إلى «اللغة» المضادة لمفاهيم الشعرية «الغنائية» أو حتى السوريالية كما نجد عند شعراء أرادوا نسف الشعرية وإحالتها إلى بنى خاصة تتصل بطغيانية اللغة وعلى نوع من الآلية خارج شبكة العلاقات اللغوية الذاتية السائدة آنئذ، كما نجد عند جان بيار فاى ودنيس روش، حيث للتكثيف هواجس أخرى، ومسارات أخرى وتالياً بنية أخرى. ويمكن أن نقارب كذلك تجربة أندريه دى بوشيه حيث التواصل فى حركة القصيدة يتخذ مساحات ما تتحاور فيه الكلمة والجملة وسياقهما مع الحيز الجغرافى. أى أن العنصر البصرى فى القصيدة أساسى، سواء من حيث سينوغرافية التوزيع الكلامى أو من حيث حركة الجملة (العنصر البصرى السينوغرافى نجده كذلك عند جان بيار فاى وميشيل بوتور)، وكذلك عند الشعراء الذين يمنحون المساحة البيضاء دوراً يوازى أحياناً الكلمة، لكن كجزء إيقاعى ودلالى مرتبط بها كما نجد عند مونبيه والن فنستاين مثلاً. وعند الأخير نجد على امتداد الصفحة كلها أحياناً كلمة أو اثنتين أو جملة (نعود هنا إلى مفهوم مالارميه فى القرن التاسع عشر).

فمفهوم سوزان برنار عن الإيجاز، على أهميته، وعلى انطباقه على عدد من التجارب، لايمكن أن يشمل مجمل النصوص النثرية الفرنسية، ولا يمكن أن يفهم ارتباطاً باللعبة المجازية فحسب.

وبما أننا تبنينا عربياً فى الستينيات والسبعينيات وحتى اليوم مفهوم الباحثة الفرنسية حول هذا العنصر (أدونيس وأنسى الحاج)، يمكن القول أيضاً إن ما اقترحته واستنتجته ومارسته على النصوص الفرنسية لا يوافق تعددية النص الشعرى العربى المتصل بقصيدة النثر، لا على صعيد نتاج الشعراء منذ توفيق الصائغ وحتى الآن، ولا حتى على صعيد تجربة شاعر. فأنسى الحاج فى (لن) و(الرأس المقطوع) و(ماضى الأيام الآتية) يختلف فى قصيدته النثرية عن (الرسولة بشعرها الطويل) مثلاً. وإذا كانت الكثافة التى تميز معظم دواوينه المذكورة تستدعى صهر الشعورى فى ما هو متخيل، ومحاولة كسر أو تعديل علاقات اللغة السائدة فى

مناخ متواصل، مع التركيز على تعدد النبرات والسياقات والجمل والإيقاعات، فإنه فى (الرسولة...) ينساب فى قصيدة ذات بناء يتقدم فيه السردى بوصفه عنصر «التباس» مفتوح لا بوصفه عنصراً قصصياً بالمعنى الروائى، وحيث إن التكثيف يبرز فى كلية العمل أى فى استدراجه التفاصيل والأدوات الشعرية لتخدم حدود القصيدة المغلقة. فالتكثيف ـ الإيجاز ـ بنائى فى الدرجة الأولى. بنائى فى صوغ القصيدة، من حيث هى مناخ لغوى وشعورى وسردى واحد. من هنا، يمكن القول إن كثافة القصائد الطويلة (وقال پو: «لا قصائد نثرية طويلة») تكمن فى سرية العلاقات الداخلية فى المتون الشعرية، وفى سرية التواصل وفى القدرة على الاختزال التفصيلى.

على هذا الأساس يمكن أن ندرج قصائد «غير قصيرة» وكذلك قصائد طويلة عربية لا تنتمى إلى مفهوم سوزان برنار للتكثيف، إلى قصيدة النثر. وعليه، فإن بعض قصائد أدونيس الطويلة مثل: «المسرح والمرايا» أو «مهيار الدمشقى» (المتأثر فيهما بعمق ومباشرة بسان چون بيرس لغة وإيقاعاً واتساعاً...) تندرج ضمن هذه العائلة. ويمكن التطرق إلى قصائد محمد الماغوط التى لا يستوى فيها مفهوم الباحثة الفرنسية للكثافة؛ إذ تتحرك قصائد الماغوط على مدى بوحى غير خاضع لأى إتمام ذهنى أو شعورى؛ بحيث تصبح الكتابة فى تدفقها كأنها تفيض على أية حدود مرسومة، مع كل ما يتخللها من نبرات عالية. واستدراكات ومزج بين السردى والعاطفى وحتى النبر المباشر، فى حركة نافية أحياناً لها وأخرى منساقة.

على هذا الأساس يمكن العودة إلى توفيق صايغ الذى تتقدم الكثافة فى شعره مادة نفسية وروحية وعاطفية أى معاناة داخلية ـ جسدية ( فيزيقية ـ ميتافيزيقية) تحفر إيقاعاتها فى حركة متروكة لعنفها، غير مأسورة بهاجس تكثيفى مرسوم بمعنى أن كثافة الحالة الشعورية ـ المادية لا ترى ما يوازيها من حيث سعيها إلى تكتيل عناصرها أو رصها. ويمكن التطرق هنا ـ ضمن هذا السياق ـ إلى تجارب سليم بركات المنساقة لطغيانيتها اللغوية، أو لاستبطانيتها التاريخية والطبيعية، دون توقف أو محاولة التزام بنية محورية أساسها الكثافة، كما يمكن التطرق ـ ضمن هذا السياق أيضاً، وإن من وجهة مختلفة ـ إلى قصائد أحمد فرحات أو أمجد ناصر أو محمد فرحات، عباس بيضون أو أحمد زرزور أو شارل شهدان، أو محمد بنيس، أو خالد النجار، أو محمد القابسى، أو عبده وازن، أو زاهى وهبى أو عقل العويط أو إسكندر حبشى أو سيف الرحبى... إلخ، حيث يبدو مفهوم التكثيف المتعدد أو النقيض عند هؤلاء غير منطبق تماماً على ما تراه الباحثة الفرنسية؛ إذ إن بين هؤلاء الشعراء، وسواهم، ما اعتمد فى لغته الشعرية تفجير الحالة أو تشظيها، أو الالتماعة، أو مساحات البياض، أو البوحية (المتصلة بالتركيز على قوة الأشياء وتفاصيلها)، أو التفلت أفقياً من إلزامات «الكثافة». بل يمكن القول إن عنصر الإيجاز ـ الذى فضلت عليه اسم «الكثافة» ـ ماثل فى القصيدة الموزونة، العمودية والحرة معاً. والشعر العربى الكلاسيكى منذ الجاهلية وحتى اليوم، تميز «بالإيجاز»، وباللقطة المكثفة. والإيجاز عنصر من عناصر البلاغة العربية. ويكفى أن نذكر لبيداً وطرفة فى الجاهلية، والأخطل والفرزدق مثلاً فى العصر الأموى، وأبا نواس وأبا تمام والمتنبى من العصر العباسى، كى نلاحظ أن الإيجاز عنصر أساسى فى لعبتهم الشعرية.

وما نجده فى شعرنا القديم نجده كذلك فى شعرنا المعاصر. قصيدة خليل حاوى يبرز فيها الإيجاز فى منحاه التكثيفى. كما نجد خصوصاً فى (الناس والريح) مثلاً، وهذا ما يمنح قصيدته هذا الشكل المرصوص المرصوف المتماسك. ولا ننسى فى هذا الإطار بعض قصائد السياب والبياتى ومحمود درويش الموزونة، وكذلك سعيد عقل وإلياس أبو شبكة، وبالأخص أمين نخلة.

فالإيجاز بالمعنى التكثيفى ـ الكلى ـ ليس عنصراً من عناصر قصيدة النثر، بل عنصر من عناصر القصيدة عموماً، وهو جزء أساسى من البنية أى من الإيقاع. وهنا، يصبح الكلام عن إيقاع موزون أو حر كلاماً ثانوياً.

على هذا الأساس، يبدو مفهوم سوزان برنار للإيجاز (وكنا نفضل كلمة كثافة)، مفهوماً مقنناً وحصرياً وربما تقنياً، ومن الصعب استنسابه لقصيدة النثر فقط. إنه فى

النهاية طريقة كتابة. أى طريقة لابدّ من أن تكون نسبية لأنها تتصل بمكونات الكاتب أو الشاعر وبتكاوينه وبعلاقته باللغة.

من هنا، يطرح السؤال: كيف تحدد مسألة الإيجاز؟ ومن يحددها؟ والأهم لماذا يجب أن يكون «الإيجاز» (أى الكثافة) بالمعنى المتداول، عنصراً من عناصر قصيدة النثر إذا كان يتصل بسواها من الأشكال والفنون؟ فالكثافة كما تراها برنار - مرتبطة بالقصيدة القصيرة: وهنا سؤال أيضاً: ما القصيدة القصيرة؟ وما القصيدة الطويلة؟ هل تحدد كلاً منهما الكمية؟ الإرهاق؟ الإيقاع العام؟

معروف أن القصيدة - سواء تجاورت عناصرها، أم تراكمت، أم توازت أم اتخذت مدى معمارياً، أم عضوياً، أم نامياً - هى إيقاع ما، أى بنية ما. ما علاقة الكثافة بالبنية، وبالإيقاع؟ وهنا يمكن الكلام عن الزمن. القصيدة الطويلة والزمن، وكذلك القصيدة القصيرة. بهذا المعنى، ماذا نفعل بقصائد مكوّنة مثلاً من ستة أسطر ونحس بأنها تفتقد الكثافة، وقصائد مطولة أخرى من ٢٠٠ صفحة، مكثفة تكثيفاً شديداً؟ هل الأولى هى قصيدة قصيرة لقصرها، والثانية طويلة لطولها؟ أقصد ما معنى أن نقول «القصيدة الطويلة غير موجودة». (آلن پو). كيف يمكن أن تجمع قصيدة النثر تحت لوائها شاعراً ملحمياً كسان چون بيرس، وآخر سيريالياً كبيار ريڤردى، وآخر بسيطاً كچاك بريڤير، وآخر مغلقاً كرينيه شار، وآخر غامضاً كمالارميه، وآخر نقيضه كرامبو، وآخر متعدداً كهنرى ميشو، وآخر مائياً كإيلوار، وآخر سيالاً كأراجون...؟ أين عنصر الكثافة الذى تكلمت عنه سوزان برنار؟

الملاحظة الأخرى متصلة بمسألة التوهج. قد تكون سوزان برنار نجحت نظرياً فى تحديد هذا العنصر، لكن ميدانياً، من يحدد أن هذا النص متوهج، وذلك النص غير متوهج؟ فما أراه أنا مثلاً توهجاً، يراه سواى جفافاً وانطفاءً، وثالث قد لا يرى فيه شيئاً. إضافة إلى أن مفهوم «التوهج» فى الشعر مفهوم ملتبس ونسبى، كمفهوم الغموض مثلاً. لنأخذ أمثلة: فرانسيس بونج شاعر «الانحياز إلى الأشياء»، عادى فى لغته، بلا ظلال، ولا بلاغة؛ وصفى، جاف.

هذا الشاعر أين نضعه فى مفهوم التوهج؟ البعض يرى أن ما يكتبه ليس بشعر. كيف يجمع بونج، ذو اللغة المجرودة كالعظمة، مع إيڤ بونفوا ذى النبرة الداخلية (وإن ذهنية أو مجردة أحياناً) أو مع بيار چان جوف ذى اللغة الملونة، ووريفة الظلال، أو مع هنرى ميشونيك؟ ماذا نفعل بالقصيدة «اللغوية» التى برزت فى الستينيات والسبعينيات فى فرنسا؟ وهل يمكن أن نجد لها علاقة بما تفترضه سوزان برنار؟ تلك التى تدفع اللغة كطاقة مجردة ومستقلة إلى الواجهة الأمامية من الاهتمام؟

أين نضع ميشيل ديغنى، ودينيس روش، وفار كفتيك، وبرنار نويك، وچاك روبو؟

وإذا أردنا أن نناقش هذه المسألة فى النصوص الشعرية العربية يتكرر الالتباس العائد أساساً إلى نسبية هذا «الشرط» وبالطبع إلى تعددية القصيدة النثرية وأشكالها. فمبدأ التوهج هذا، من الصعب تحديده وتقنينه عندما نواجه قصائد متنوعة اللغات الشعرية حتى التناقض، مثل قصائد شوقى أبى شقرا وأخرى مختلفة فى عمق اللعبة لـ محمد الماغوط أو يوسف الخال أو فؤاد رفقة، ومن ثمّ سيف الرحبى أو أحمد زرزور وحسان عزت وفاضل العزاوى ومحمد مظلوم وعدنان الصائغ وآدم حاتم ومحمد عمران وخالد المعالى وصلاح فائق ومؤيد الراوى؟

وإذا كان من توهج يسم هذه القصائد، فإنه يختلف بإيحاءاته وتركيبه بين قصيدة وأخرى، أو بين شاعر وآخر. وعندها لا أعرف إذا كانت التسمية نفسها تبقى صالحة أو أن علينا أن نجد أخرى يمكن أن تلقى المصير ذاته.

وتتكلم سوزان برنار عن «بناء كلّ شعرى» فى قصيدة النثر وتحديداً الفرنسية باعتبارها اختارت نماذجها «منذ بودلير حتى أيامنا هذه» من التراث الشعرى الفرنسى الحديث.

«البناء الكلى» هذا يؤكد حسب برنار:

وجود مركزية حساسة جداً فى قصيدة النثر. والشعراء، سواء انجذبوا نحو مركزية التنظيم أم نحو الفوضوية، يركنون إلى شكل دائرى (برتران

ألوزيوس) أو إشراقى (رامبو) ويتجمعون فى عائلتين روحيتين» (المرجع ذاته).

إن هذه الثنائية (الدائرى والفوضوى) التى تتضمن فى عمقها نصاً مغلقاً أو دائرياً وآخر مفتوحاً، تتمرد على مفهوم «الكل الشعرى» الذى تقترحه الباحثة الفرنسية. فهناك نصوص كثيرة، سواء أكانت مما استندت إليها برنار، أم مما لم تستند إليها وكتبت بعد صدور الكتاب فى الستينيات، لا ينطبق عليها مفهوم الكل الشعرى. بمعنى أنها لا توحى بـ «إحساس عالم مغلق، كامل عضوياً»، إما للطابع المتقطع وغير المتواصل فى إيقاعاتها أو شكلها، خصوصاً النصوص ذات القطع والبتر، وإما لأنها تلتف على نفسها بصيغة نهائية، كما نجد فى (إشراقات) رامبو أو قصائد بيار ريفردى، وإما لأنها تختم بنهايات مفاجئة كما نجد فى شعر فرانسيس بونج أو هنرى ميشو. فهذه الظواهر تتجه إلى خلق أثر مفتوح، خصوصاً عندما يتضمن النص معانى ودلالات غير واضحة.

ولو عدنا إلى التجارب العربية لوجدنا أن هذه النصوص ذات الاتجاه المتقطع أو المبتور المنتشر منذ نحو عشرين عاماً، على امتداد الخريطة الشعرية العربية، تبقى خارج «الكلى» أو الملموم فى بنية ذات تأثير كلى مغلق. وهنا يمكن أن نذكر قصائد لشوقى أبى شقرا (فى قصائده النثرية) وعبده وازن ووديع سعادة وعقل العويط وأنطوان أبى زيد وعيسى مخلوف ووليد خازندار وإسكندر حبشى وعيسى السماوى ومحمد القابس وزاهى وهبى.

نود أن نقول فى تركيزنا على شروط ومقولات سوزان برنار عن قصيدة النثر إنها:

١ ـ استنبطت نظريتها من النص الشعرى الفرنسى على امتداد أكثر من مائة عام. وقد قدمت فى هذا الإطار جهداً كبيراً ومحاولة رائدة فى مساءلة هذه النصوص والتجارب المتعددة، وقدمت مرجعاً أساسياً فى هذا الإطار.

٢ ـ على أن هذه القوانين والشروط إذا انسحبت مع بعض الشعراء، فإنها جاءت تعسفية مع آخرين؛ أى مفتعلة بدت فيها أنها تكيف النص مع «النظرية»، أو تدخل النظرية فى عنق النص.

٣ ـ إذا عرفنا أن الكتاب وضع فى الستينيات عرفنا أن الشعر الفرنسى، بعد هذا التاريخ، أصابته تحولات كبيرة متشعبة ومتناقضة ومتسعة تجاوزت ما توصلت إليه سوزان برنار من نتائج وقوانين.

٤ ـ تبنى النقاد والشعراء العرب مقولات سوزان برنار على أنها معطيات جاهزة وحاولوا تطبيقها على نصوص لها خصوصياتها الذاتية، وحركاتها الخاصة، فحدث نفور شديد بين قراءاتها «الفرنسية» والمتون العربية، لاسيما أن الذين تبنوا سوزان برنار إنما فعلوا ذلك دون مناقشتها. أى اختاروا الحلول السهلة والجاهزة. ولو كانت المرحلة، ربما، تتطلب ذلك.

٥ ـ إذا تكلمنا على مستوى الأسس، لابدَّ من القول إن قصيدة النثر قامت أساساً على مبدأ الحرية، والتعدد والتناقض، وإنها كالحياة والأزمنة لا تخضع لقوانين أو لشروط. فكأن كل قصيدة تبتكر شكلاً من داخل التجربة الخاصة غير المعممة. (ولو أشرنا هنا إلى أن التقليد أوقع بعض شعراء قصيدة النثر فى نمطية ميتة وفى اتباعية جامدة، وفى تكرار غير خلاق).

وسوزان برنار بالرغم مما توصلت إليه من نتائج (ونكرر أنها مهمة كثيراً)، استدركت وقالت فى ختام بحثها:

> الإيجاز والتوهج والمجانية ليست قوانين سلبية بمعنى أنها ليست للإعجاز، ولا قوالب جاهزة. فإذا كانت هذه العناصر تميزها عن غيرها فإنها ليست إلزامية تجمدها وتضع لها قوانين مسبقة. فقصيدة النثر التى تمردت على القوانين الوزنية «رفضت أن تتقولب».

وفى هذا الإطار، قال موريس شابلان: «إن هذا النوع لم يستطع أى منظر أن يضع قوانين ثابتة له. وهذه الحرية تزوده دينامية فقدتها كل الأنواع الغنائية التقليدية»، ويضيف شابلان: «قصيدة النثر لا تحدد. إنها موجودة وتبقى قضية التحديد قضية فردية». فهى؛ أى قصيدة النثر «تقول سوزان برنار ويردد فى إثرها أدونيس «تخلق شكلها الذى تريده

كالنهر الذى يحفر مجراه». وكما يقول أنسى الحاج فى مقدمة (لن):

> الشاعر ذو موقف من العالم، وهكذا يضطر، فى عالم متغير إلى لغة جديدة تستوعب موقفه الجديد. لغة تختصر كل شئ وتسايره فى وثبه الخارق الوصف إلى المطلق والمجهول.

٦ ـ عندما حاولنا تبيان أن تحديدات سوزان برنار لقصيدة النثر الفرنسية لا تستوعب تنوعات تلك القصيدة منذ ألوزيوس وبودلير (تلميذ ألوزيوس فى هذا المجال والمتأثر به وبالشاعر الإنجليزى إدجار آلن پو أيضاً)، حاولنا فى الوقت ذاته تبيان قصور هذه التحديدات حول قصيدة النثر العربية التى قُننت عبر تبنى بعض النقاد والشعراء لها دون مساءلة النصوص وكذلك دون مناقشة الباحثة. ولا يعنى هذا أننا نحاصر هذه القصيدة العربية منذ جبران وما قبل مع النفرى والمحاسبى وكثير من إشراقات أبى حيان التوحيدى وابن عربى... وحتى اليوم «بخصوصية» ضيقة، وإنما لنشير إلى اتساع التجارب فى قصيدة النثر العربية ورحابتها وتشعبات طرقها وأشكالها وغناها واحتمالاتها اللامتناهية. فالقصيدة النثرية العربية، بالرغم من إنجازاتها الكبيرة، تفتحت ـ بشكل حى ـ على التجارب العالمية خصوصاً الفرنسية. فكتاب هذه القصيدة عرفوا بودلير ومالارميه ولوتر يامون ورامبو وكلوديل وبروتون وآلويار وآرتو وسان چون بيرس وبيار جان جوف وبيار ريفردى وإيف بونفوا وصولاً إلى جاك دوبان وأندريه دى بوشيه وبرنار نويل وآلن فنستاين وإدوارد مونييه وهنرى ميشونيك ... إلخ، فتأثروا بهم سواء عبر الترجمات التى تمت لجزء من أشعارهم إلى العربية أو عبر قراءات مباشرة.

وتطلع الشعراء العرب إلى عمق التراث العربى، قديمه ومعاصره، فغرفوا منه واستمدوا من متونه إيحاءات غنية. ويكفى أن نذكر الخطب العربية (الحلاج، زياد بن أبيه)، وعبد الحميد الكاتب والجاحظ و(ألف ليلة وليلة)، وإشراقيات الصوفيين و(منطق الطير) ...إلخ. لنرى إلى أى مدى تمكن الشاعر العربى من صهر التجارب الأجنبية ومزجها بالتجارب العربية لتكون له مرتكزاً يستند إليه فى تكوين لغته الخاصة الجديدة، ويشرع كتابته على امتدادات فسيحة غير مقننة لا تتحد بشروط أو بقوانين...

على هذا الأساس، يمكن ـ بكثير من الإيجاز ـ التركيز على معظم تجربة قصيدة النثر العربية والتوقف عند بعض أبرز تميزاتها:

١ ـ إن النصوصَ الإبداعية، لأنها لم تلتزم قوانين أو شروطاً محددة (خصوصاً ما جاء فى كتاب سوزان برنار باعتباره المرجع الوحيد المعتمد) تجاوزت ما يعوق تفجرها لتعانق فى حركتها حرية نابعة من طبيعة كل تجربة فردية. ولهذا، نجد أنها اتسمت بتنوع خصب، وبلغت أطرافاً وتخوماً متناقضة فى أساليبها وأشكالها، وضمّت نصوصاً متباعدة فى بناها ولغاتها. ويكفى أن نقارب ما كتبه مثلاً أنسى الحاج وشوقى أبو شقرا ومحمد الماغوط وقبلهم توفيق صائغ وامتداداً إلى تجارب السبعينيات فى لبنان وسوريا والعراق والمغرب العربى الكبير ومصر والخليج، لنعرف إلى أى حد صاغت هذه القصيدة تحافيرها الخاصة والواسعة.

وقد أسهم هذا التعدد وكذلك التواصل إلى طغيان كتابة قصيدة النثر على معظم الخريطة العربية. ففى لبنان مثلاً نحصى أن ٩٩ بالمائة ممن يكتبون الشعر يكتبون قصيدة النثر، لنلحظ فى المقابل تراجعاً حاداً لشعراء التفعيلة. كما علمنا أن نسبة شعراء قصيدة النثر فى مصر ارتفعت إلى حد كبير لدى الجيل الجديد. وهذا الكلام ينطبق، إلى حد كبير، على شعراء من منطقة الخليج وسوريا والعراق.

٢ ـ فى ظل هذا الحسم لصالح قصيدة النثر يبدو أن السجال حول شرعيتها الشعرية قد انتهى فى لبنان مثلاً منذ ربع قرن؛ بحيث إن التسمية نفسها اختفت من القاموس النقدى.

٣ ـ أهم ما أنجزته قصيدة النثر مع جيل الستينيات وبعض جيل السبعينيات ومعظم جيل الثمانينيات والتسعينيات، أنها حسمت بشكل بارز بين ما يسمى الشفوى والكتابى لصالح الأخير. أى أن القصيدة اتجهت إلى

مكانها الصحيح ـ المكتوب ـ فى الكتاب، بعيداً عن التطريبية والخطابية والمباشرة، وهى مواصفات لم تتخلص منها نهائياً لا القصيدة العمودية ولا نظام التفعيلة. وهنا لا يمكن أن نتجاوز تجارب ارتبطت بالتفعيلة وقدمت قصائد مركبة وكما نجد عند السياب والبياتى وسعدى يوسف وخليل حاوى ومحمود درويش وأدونيس (الذى نجد أنه أبرع فى التفعيلة منه فى قصيدة النثر) وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى. فمواصفات القصيدة المركبة التى نلمسها فى العديد من تجارب هؤلاء الشعراء هى مواصفات القصيدة المكتوبة. لكن حتى معظم هؤلاء بقيت آثار البلاغى التطريبى وأحياناً المبسط ملحوظة عندهم، خصوصاً فى الأعمال التى تقترب من الهم السياسى أو الاجتماعى أو الجماهيرى... إلخ.

ويجب ألا يفهم من كلامنا أننا ننزع صفة القصيدة المرئية (المكتوبة) حتى عن القصيدة العمودية العربية قديمها وحديثها. فعند لبيد وطرفة وزهير مثلاً ما يشير بقوة إلى أن قصائدهم مصوغة بلغة مشغولة ومتماسكة كأنها كتبت لتقرأ أكثر مما صيغت لتسمع. وهذا الجانب يتبلور أكثر عند شعراء كالأخطل والفرزدق وأبى نواس والمتنبى والشريف الرضى وسواهم، لما تداخل فى بنية قصائدهم من عناصر لغوية وفلسفية عميقة، مما يعكس علاقة داخلية بتركيب صورة القصيدة الكلية وعلائقها. ولو أخذنا بعض الشعراء العموديين المعاصرين كسعيد عقل وأمين نخلة وإلياس أبى شبكة وصلاح لبكى وبدوى الجبل وعلى محمود طه والشابى وشفيق معلوف وفوزى المعلوف، لوجدنا أن اللعبة الشعرية التى تبنى على صوغ الصورة الكلية المتشابكة تضع القصيدة فى حيز المكتوب. وهذا ما ينطبق بقوة على أعمال من الشعر الموزون عند بول فاليرى ورامبو ومالارميه وفرلين (وقبلهم راسين) دون أن ننسى كباراً كهولدرنى وريلكه وجورج تراكل ونيرودا... إلخ. ونريد أن نشير فى هذه الملاحظات إلى أن «المكتوب» لم يولد مع قصيدة النثر وإنما رافق وطور بعض القصائد العمودية أو الحرة عربية أو أجنبية. لكنه ترسخ فى قصيدة النثر، واتجه إلى كتابات أكثر ارتباطاً بالمغامرة و«باللعب».

وعلينا أن نشير ـ فى المقابل ـ إلى أن الشفوية (الخطابية، النبرة العاطفية البوحية، المباشرة أو السياسية أو البلاغية الميسرة) قائمة عند شعراء كثيرين فى قصيدة النثر؛ فهى ملحوظة فى متون عند أدونيس والماغوط وسركون بولص.. إلخ. والتوقف عند هذا الجانب لا يحمل حكماً معيارياً بقدر ما يهدف إلى تبيان عناصر اللغة فى كل من قصيدة النثر والشعر الموزون.

٤ ـ مع قصيدة النثر تمت محاولات كسر البنية التاريخية والإيقاعية للقصيدة العربية السائدة. وفى الوقت الذى نجد فيه أن معظم شعراء التفعيلة لا يزالون يرددون نبراتهم ويقعون عموماً فى النمطية والرتابة والجمود، وكذلك فى منظومات المناسبات المستهلكة، كأنهم تنمذجوا فى «عمودية» تفعيلية جديدة أقل تنوعاً وغنىً وطموحاً حتى فى القصيدة العمودية التقليدية لاقتصار اختيارهم على البحور المتجانسة كالكامل والمتدارك والمتقارب والرجز، نجد أن قصيدة النثر مستمرة فى تجاوز تخومها ومواقعها. فالتجريبية الشعرية إذا وجدناها مرحلية ومن ثم محدودة عند بعض الشعراء العموديين خصوصاً سعيد عقل، وعند بعض التفعيليين (أدونيس، سليم بركات، البياتى، سعدى يوسف... إلخ)، فإنها تبدو شاسعة فى إنجازات قصيدة النثر من خلال:

١ ـ التوجه ذى الملمح السيريالى (أنسى الحاج، شوقى أبى شقرا، خالد النجار وصلاح فائق، أحمد زرزور، عبد القادر الجنابى وشبيب الأرمى، ومؤيد الراوى) حيث اللغة عند هؤلاء، على تباين إيقاعاتهم، ونبراتهم، تتحرك فى علاقات (على صعيد الصور، والجمل، والتركيب) متصادمة وغير مألوفة ومتدفقة بلا حواجز.

٢ ـ قصيدة الاختزال أو كما سميت قصيدة البياض: الجملة الشعرية التى تتحاور مع فراغ الصفحة، تنفتح على إيحاءات ودلالات مفتوحة.

٣ ـ القصيدة التى تتفلت فى اللعبة الجمالية التقليدية والبلاغية والانفعالية المباشرة لترسم بين عناصر القصيدة علاقات غير مأسورة بنمط، أو بذاكرة نهائية. كما نجد

عند عباس بيضون وأنطوان أبي زيد وبسمي أبي علي وشربل داغر ومحمد العبد الله.

٤ ـ القصيدة القائمة على توليفة عناصر وجمل، دون ممارسة تأليفية ظاهرة، وإنما جمل متوازية يربط بينها مناخ واحد، كما نجد عند يحيى جابر.

٥ ـ القصيدة المقتصدة ذات الإيماءات المشرعة، كما نجد عند أنطوان دويهي وعبده وازن وعيسى مخلوف وأيمن الأمين وسيف الرحبي، وعقل العويط ووائل عبد الفتاح.

٦ ـ القصيدة المطولة التي تستخدم عناصر متعددة لتغذية إيقاعاتها وضبط بنيتها، سواء منها ما تدفق، أو ما التم في حركة جامعة، كما نجد في (الرسولة...) عند أنسي الحاج و(المسرح والمرايا)، و(الكتاب) عند أدونيس، ونصوص لكل من قاسم حداد وأمين صالح وعدنان الصائغ...

٧ ـ القصيدة القصصية التي تجمع بين السردية والشعرية في بناء حكائي مفتوح. ويمكن أن نحيل هنا على نصوص في (لن) و(ماذا فعلت بالذهب)، و(ماضي الأيام الآتية) لأنسي الحاج.

إن انحيازنا إلى قصيدة النثر وشعرائها لا يعني أن نصوصاً كثيرة تنتمي إليها لم تقع في السهولة والنمطية والتبسيط. إلا أن هذه المواصفات تنطبق كذلك على كل شكل ونوع. فالشعر الموزون، بسبب إيقاعاته الجاهزة، أكثر إغراءً للسهولة وللنمطية والتبسيط؛ ويكفي أن نقرأ اليوم ما يكتب في هذا المجال لنرى ـ دون أي جهد ـ المدى المنمط الذي يتحرك فيه هذا الشعر، بل يمكن القول إن كل جديد لا يتجدد، سواء في الشعر أو في الرواية أو في المسرح، مصيره إلى التجمد والتكرار.

بعد هذه الجولة السريعة هل يمكن الكلام عن قوانين أو شروط تستنبط من متون القصائد النثرية العربية لتسمها بالخصوصية؟ أو ـ بمعنى آخر ـ هل يمكن الكلام عن قصيدة نثر عربية اكتسبت مواصفاتها وسماتها وبناءها، كما رأينا عند سوزان برنار؟ ومن ثم هل يمكن طرح التساؤل الأساسي: ما قصيدة النثر عموماً، وما قصيدة النثر العربية؟

لو أخذنا هذه التجربة الغنية بتعدد نبراتها وإيقاعاتها منذ جبران خليل جبران وحتى الآن، وتوقفاً عند توفيق الصايغ، أحد مبادئي كتابتها عام ١٩٤٧، مروراً بأبرز ممثليها، يمكن الكلام وبثقة عن خصوصية قصيدة النثر العربية، وعن طابعها الذاتي، وتجلياتها الإبداعية. لكن علينا ألا نفهم من ذلك أن الخصوصية تعني الانفصال عن التأثيرات الجمّة التي أصابتها. فأدونيس الذي غرف من النفّري والمحاسبي وأبي حيان التوحيدي غرف أيضاً من سان چون بيرس ورينيه شار وإيف بونفوا وجيفيك. وأنسي الحاج وشوقي أبو شقرا وتوفيق الصايغ والماغوط (عبر ترجمات شعرية اطلع عليها) وفؤاد رفقة ويوسف الخال تأثروا جميعاً بمصادر إما فرنسية أو أنجلوساكسونية (إليوت مثلاً) أو ألمانية (رفقة). لكن هذا لم يحل دون صوغهم لغاتهم الخاصة. فالخصوصية الشعرية الخالصة في العصر الحديث تكاد تكون مستحيلة. وهذا القول ينطبق على شعراء التفعيلة والعموديين معاً. فأحمد شوقي تأثر بفيكتور هيجو وعلي محمود طه بلامارتين ودو موسيه، وكذلك خليل مطران وإلياس أبو شبكة تأثرا ببودلير، وأمين نخلة بالبرناسيين (لو كنت دي ليل) وسعيد عقل بفاليري وفرلين وصلاح عبد الصبور بإليوت. إذن من نافل القول الادعاء بأن قصيدة النثر تفتقد خصوصيتها لإحالتها على تأثراتها، وبأن العمودي ونظام التفعيلة أصيلان لمجرد استخدامهما الأوزان أو التفاعيل. ونظن، كما يظن كثيرون سوانا، أن حركة «الحداثة» الشعرية نهضت على ثنائية الاتصال بالموروث من ناحية والانفتاح على الآخر (الغرب) من ناحية أخرى. والأمر ينطبق على المسرح والفن التشكيلي والسينما والرواية والتليفزيون والعمارة والفكر والفلسفة والإيديولوجيا والعلوم.

وحتى النهضة الأوروبية قامت على هذه الثنائية. والشعر الفرنسي منذ بودلير حتى أيامنا هذه رسخ خصوصيته من هذه العلاقة المتعددة والمتحركة بين الذات والآخر. فبودلير تأثر عميقاً بإدجار آلن پو، وفيكتور هيجو وراسين تأثرا بشكسبير، وموليير بالكوميديا دي لارتي، وفيليب جاكوتيت بالشعر الألماني، وبعض الشعراء الجدد اليوم بالشعر الياباني والصيني والأمريكي... إلخ.

السؤال الآخر الأساسى: هل يمكن لبحاثة أو نقاد أو شعراء أن يحاولوا استنباط قوانين ما وشروط ما انطلاقاً من النصوص العربية؟ ومن ثم ضبط التجارب وتفلتاتها استناداً إلى هذه القوانين والشروط، تمهيداً لحصر أو لتحديد أو لهوية نوعية أو حتى شكلية؟

إذن هذا الأمر مشروع، بل ممكن. لكن لابد من أن يقع فى النهاية فى المزالق التى وقعت فيها سوزان برنار وسواها ممن حاولوا إيجاد تحديدات لقصيدة النثر منذ بودلير وإدجار آلن بو حتى اليوم.

بمعنى آخر، قد تفضى هذه المحاولات إلى نوع من تقنين فضاءات الحرية الفردية التى هى الشرط الأول والأساسى لكل قصيدة. وإذا كانت سوزان برنار أرست قوانين جاهزة لتجارب انطلقت أصلاً ضد الجاهز (ولاسيما الأوزان التاريخية)، فإن أية محاولة مماثلة لابدّ من أن تؤدى إلى النتائج ذاتها. تماماً كمن يحاول قياس الفضاء بفرجار.

ومن الطبيعى أن يقال إن غياب المقاييس يدفع بهذا النوع أو الشكل إلى الفوضى، وإلى انعدام وجود مرجعيات، وإلى «اللاشكل»، وإلى «اللاقصيدة» وإلى «اللا النوع»، وإلى اللا خصوصية (كما تقول برنار نفسها).

إنها أقوال ومقاربات طبيعية، لكن علينا أن نعرف أن أهمية قصيدة النثر العربية، ظهرت بلا تنظيرات أساسية مستندة إلى نصوصها أو إلى غير نصوصها (وما قاله أدونيس نقلاً عن برنار مثلاً، لا يعدو كونه تسجيل موقف أو سد فراغ لم يترك أثراً لدى الشعراء والكتاب)، وأن نصوصها انطلقت من حرية شاسعة بلا حواجز ولا تابوهات ولا محرمات. ولهذا، نكرر أن قصيدة النثر العربية، بوصفها نصاً، أهم من التنظيرات التى زرعت على ضفافها وتخومها. وقد ساعد ذلك على عدم تصميم نماذج (ذهنية أو إيديولوچية أو عمومية)، وعلى عدم رمى التجارب فى حدائق مسيجة أو وراء قضبان فكرية ونقدية.

الفوضى؟ لمَ لا! فنصوص عظيمة انطلقت فى فوضاها وفى فوضى العالم والكون والتاريخ أو الذات والبعث والموت. ونظن أن النصوص الداخلية أو التشوش الحسى، أو الذهنى أو الشعورى ومن ثم اللغوى، يحمل بنيته الخاصة معه. لكل شئ بنية. حتى اللابنية هى بنية. وثمة ما يجمع ويلم ويصل دائماً بين العناصر المتباعدة والمتفاقمة والمتنافرة. هذا رامبو وبرتون، وسوبو وكينو وچويس منصور وبعض آلويار وأراجون وآرطو وبورغ وأنسى الحاج فى (لن) وشوقى أبى شقرا فى قصائده النثرية (بدأ بالموزون فى دواوين عدة) والماغوط والجنابى. فخلف الفوضى حالات ما، أو أفكار ما، أو مناخات ما، وبالطبع لغة ما، وهذه عوامل كافية كى يكون للفوضى ما يؤازر عناصرها.

التنظيمى؟ أيضاً نعم أى القصيدة المبنية بهاجس النحت أو الهندسة أو الصناعة (لا التصنيع) وبحس واع، وبكيميائية مشغولة. هذا هو مالارميه وجاك دوبان وبيار چان جوف ورينيه شار وإيف بونفوا وأندريه دى بوشيه وبيرس وكلوديل وبيار ريفردى وبيار إيمانويل وچورج شحادة وصلاح ستيتية وتوفيق أبو زيد (شاعر فرانكوفونى لبنانى اكتشف مؤخراً بعد وفاته عام ١٩٥٨) وڤينوس خورى وأندريه شديد... إلخ. فى قصائد هؤلاء (أو أكثرها) نزوع نحو تقديم قصيدة ملمومة مكثفة مشغولة بوعى، أو بدرجة وعى تحذف كثيراً من تراكمات الصدفة أو ما يسمى العفوية (التى قد تؤدى أحياناً إلى الفوضى...)، فى عملية بناء، أو رصف متأنٍ دون أن يعنى ذلك انعدام الالتباسية والسرية والغموض فى شعرهم. فللقصيدة تخومها أو ملامح من تخومها المرسومة، واللعبة فيها ممارسة بقدر واف من العمل.

لكن، فى المقابل، يبقى تبيان جغرافية واضحة بين «التنظيم» و«الفوضى» غير حاسم تماماً، خصوصاً أن الكيميائية اللغوية التى تعجن عناصر القصيدة المختلفة، تبدو - أحياناً كثيرة - ملتبسة، وغير مفضوحة. ففى المخطوطات التى اكتشفت أخيراً لقصائد (فصل فى الجحيم) لرامبو، تبين أن بعضها معاد صياغته مرات عدة. وهذا يعنى أن كيميائية رامبو لم تكن مجرد تفجر أو فوضى للبنية، أو مجرد تهويمات لاواعية أو استبطانية (وهذا ما ورثه السيرياليون عنه، كما يبدو ظاهرياً).

فالشاعر، كما نعرف، لا يعي دائماً مكونات قصيدته كلها مهما كان معمارياً (كفاليرى)، ولا يستطيع أن يسيطر كلياً على لعبته. فللصدفة (المتراكمة) حيزها كبر أم صغر. وإلاّ تتحول القصيدة إلى مجرد صناعة كي لا أقول مجرد تصنيع أو «فبركة». والتجريب فى الشعر (كما شأنه فى المسرح مثلاً) لا يستوعب القصيدة بما هى كائن يحيا بكل غوامضه وأسراره، وإنما، ينصب على جوهر اللعبة وليس دائماً على امتداداتها.

هل يعنى ذلك استحالة إيجاد تحديد (أو تحديدات) ما لقصيدة النثر العربية؟

نظن، رداً على هذا التساؤل، أن أى بحث عن هذا التحديد لا يمكن أن يتم خارج النصوص الموضوعية. على ألا يتجمد هذا البحث فى مقولات وصيغ قانونية تحصر حرية النصوص المقبلة. فقصيدة النثر العربية (وسواها) حاضرة بقدر ما هى غير حاضرة. موجودة بحضورها الفيزيائى الإبداعى وغير موجودة فى حيز المنظرين الساعين إلى العثور على مفاتيح لكل شئ. إنها كالهواء تحسها ولا تقبض عليها. إنها بلا مفاهيم سوى ما يفتح لها آفاقاً شاسعة، سوى ما لا يقنن حريتها.

فقصيدة النثر ـ أولاً وأخيراً ـ هى مسألة ذاتية، فردانية، بهواجسها وتعابيرها. وبقدر ما تنتمى إلى نفسها تتمرد عليها بهذه الذاتية التى تأبى التعميم أو التقنين. لهذا، فإن قصيدة النثر العربية، عبر تراكماتها، لم تشكل نوعاً ذا أسوار وقضبان ونواه، وإنما هى أشكال كتابية تنتمى إلى فضاء فى التحولات غير المتوقعة وغير المحسوبة. أشكال تتحرك فى اللانهائى واللامحدود. ويكفى للشاعر أن يقصد ويعى أنه يكتب قصيدة متفلتة من الأوزان والتفعيلات والبنى الجاهزة كى يكون ما يكتبه قصيدة نثر.

فالقصد هو الأساس، وتسمية القصيدة جاءت من هنا.



# قصيدة النثر العربية: الإطار النظرى والنماذج الجديدة

فخرى صالح*

تنتسب الصياغة النظرية لمفهوم قصيدة النثر العربية إلى أفق الاحتكاك بالآخر، إلى المثاقفة والترجمة وإعادة تشكيل المفاهيم النظرية فى ضوء التجارب الشعرية الجديدة التى أرادت التخلص من ثقل الموروث وضغط عمود الشعر العربى. وعلى الرغم من مرور ما يزيد على ثلث قرن على ظهور التجارب الشعرية الأولى لقصيدة النثر العربية على صفحات مجلة «شعر»، فإن التأصيل النظرى لهذا الشكل الشعرى لايزال ضعيفا بسبب عدم حسم الجدل حول شعرية قصيدة النثر وإمكان عدّها شكلا من أشكال الكتابة الشعرية العربية، مثلها مثل قصيدة التفعيلة التى استطاعت انتزاع اعتراف الذائقة الشعرية بعد أن حققت اعترافا نقديا بها. والحقيقة أن قصيدة النثر قد استطاعت خلال العقدين الأخيرين أن تنتزع الاعتراف النقدى بها. لكنها لم تستطع اختراق حصن الذائقة الشعرية العربية التى مازالت تفصل فصلا تاما بين حقلى الشعر والنثر، مستندة فى فصلها هذا إلى ضرورة وجود إيقاع وزنى تستطيع الأذن تعرفه والتمتع بترديد صداه فى الشعر. وإذا كنا نعثر على كثير من قصائد التفعيلة فى مناهج تدريس الأدب فى المدارس الثانوية، وكذلك فى مناهج تدريس الأدب فى الجامعات العربية، فإن قصيدة النثر لم تستطع ـ حسب علمى ـ أن تخترق قلعة التعليم الثانوى، وربما قلعة التعليم الجامعى فى الكثير من الجامعات العربية. ويشير هذا الغياب إلى عدم تحصيل اعتراف الذائقة السائدة وتواصل الشكوك حول إمكان انتساب قصيدة النثر إلى عالم الإبداع الشعرى.

إن تخلص قصيدة النثر من شرط الوزن والموسيقى يقف حائلا دون استقبال الذائقة السائدة لهذا الشكل الشعرى وتقبله بوصفه واحدا من الروافد الجديدة فى نهر الشعر العربى. ومع ذلك، فقد استطاعت قصيدة النثر، بما أنجزه

* كاتب وناقد، الأردن.

جيل الخمسينيات[1] فى الشعر العربى وما أنجزه شعراء جدد ظهروا فى السبعينيات والثمانينيات، أن تكوّن لنفسها مجموعات قرائية تتذوقها بصفتها شعرا مثلها مثل قصيدة التفعيلة والقصيدة العمودية. ولكن هذا الإنجاز الذى استطاعت قصيدة النثر تحقيقه خلال العقدين الأخيرين لايعنى أن الجدل قد حسم على الصعيد النقدى لصالح التحاقها بكتاب الشعر العربى، ولا يعنى أن الذائقة الشعرية السائدة سوف تتخلص من شكوكها قريبا، وتعلن قبولها لهذا الشكل الشعرى فى مناهج دراسة الأدب فى الجامعة والمدارس الثانوية.

ولعلنا لهذا السبب نجد أنفسنا مدفوعين إلى تأكيد مشروعية قصيدة النثر العربية من خلال إلقاء الضوء على النماذج المشرقة من هذه القصيدة لتوسيع دائرة قرائها، والتأثير على الرأى العام السائد بين طلبة الجامعات والمدارس الثانوية حول أن هذا اللون من الكتابة لا ينتمى إلى حقل الكتابة الشعرية بل هو نثر فنى أساساً. إن منجز قصيدة النثر بحاجة إلى تسليط ضوء النقد عليه لتقريبه من الذائقة الشعرية وتوسيع دائرة قرائه.

-١-

لكن قبل الخوض فى القراءة النصية لبعض نماذج قصيدة النثر، أريد أن أجمل بعض النقاش الذى دار حول قصيدة النثر، منطلقا من أطروحة سوزان برنار فى كتابها (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا)، الصادر عام ١٩٥٩، الذى أثرت الأفكار الواردة فيه تأثيرا عميقا على شعراء قصيدة النثر العربية. ترى سوزان برنار أن:

> الشعر يرتبط بحكم أصوله بالموسيقى ومن ثم بفكرة الوزن. ولكن إيقاع الجملة وعلاقات النغمات بالمعانى، والقوة المثيرة للكلمات، والحد الغامض للإيحاء الذى يضاف لمحتواها الواضح المحض، والصور إنما هى مستقلة عن الشكل المنظوم شعرا[2].

ويتركز مشروع برنار فى استحداث مفهوم للشعر انطلاقا من نماذج قصيدة النثر الفرنسية نفسها. وما يهمنا فى مشروع الناقدة الفرنسية هو أن ظروف الرفض التى مرت بها قصيدة النثر الأوروبية تتكرر فى العربية، استنادا إلى مبدأ الضرورة الوزنية فى الشعر. وهى تعلن فى العبارة التى اقتبسناها أعلاه ارتباط الشعر بالموسيقى وإهمال العناصر الأخرى التى تحقق الشعرية، من إيقاع الجملة والقوة الإيحائية للكلام والصور الشعرية، لصالح النظم الشعرى. إن ما كان يجعل الشعر شعرا هو الوزن والموسيقى الخارجية التى تميزها الأذن. وبسبب هذا التصور الضيق لمفهوم الشعرية، أخذ الشعراء فى أوروبا وأمريكا يعيدون النظر فى مبدأ الشعرية نفسه، وأصبح الشاعر «يرفض وسائل الرقى الآلية جدا للشعر الموزون المقفى، ويطلب «مفاتن» أكثر دقة من الكلمات نفسها ومن التوافقات السرية بين المعنى والصوت، وبين الفكرة والإيقاع، وبين التجربة الشعرية واللغة التى تترجمها». (ص: ٦٧) ونتيجة لبحث الشاعر عن مكونات أخرى للشعرية ولدت قصيدة النثر «من تمرد على قوانين علم العروض - وأحيانا على القواعد المعتادة للغة». (ص: ٢٠)

نتوصل مع سوزان برنار إلى أن قصيدة النثر الأوروبية قد أحدثت انشقاقا فى مفهوم الشعرية. لقد تمردت على الوزن والقافية واعتمدت شروطا أخرى لتحقيق الشعرية. وتتمثل هذه الشروط الجديدة - التى أراد الشاعر التعويض بها عن شرطى الوزن والقافية - فى الوحدة والمجانية والإيجاز (ص ص: ٢٣ - ٢٤). وفى موضع آخر، تجمل برنار هذه الشروط واصفة إياها هذه المرة بأنها «كلية التأثير والمجانية والكثافة». (ص: ١٥١) وتعنى برنار بالوحدة «الوحدة العضوية»؛ فمهما كانت. «القصيدة معقدة وحرة فى مظهرها فإن عليها أن تكون وحدة واحدة، وعالما مغلقا، خشية أن تفقد صفتها من حيث هى قصيدة»، أما بالمجانية فتعنى أنه «ليس للقصيدة أية غاية بيانية أو سردية خارج ذاتها»، وإذا استخدمت القصيدة «عناصر سردية وصفية، فذلك بشرط تسميتها و«تشغيلها» فى مجموع ولأغراض شعرية بحت». إن فكرة «اللازمنية» وعدم تطور القصيدة إلى هدف بعينه وعدم عرضها سلسلة أفعال أو أفكار، هى المحددات الرئيسية لشعرية قصيدة النثر من وجهة نظر سوزان برنار. ويضاف إلى هذه الشروط شرط أساسى هو «الإيجاز»، فقصيدة النثر،

حسب الناقدة الفرنسية «يجب أن تتلافى الاستطراد فى الوعظ الخلقى (...) كما عليها أن تتلافى التفصيلات التفسيرية». ويمكن رد فكرة «كلية التأثير»، التى تضيفها برنار فى موضع آخر من كتابها، إلى إدجار آلن بو الذى طالب فى كلامه عن الشعر والقصة القصيرة بوحدة الانطباع وكلية التأثير قائلا إنه «لا وجود للقصيدة الطويلة، والمقصود بالقصيدة الطويلة هو تناقض حاد فى المصطلحات». أما الكثافة، التى طالبت بها برنار شاعر قصيدة النثر، فإنها تعنى الإيجاز والقدرة على الإشعاع ولانهائية الإيحاءات (ص: ١٥١).

لكن هذه الشروط التى توردها برنار معيارا لقصائد النثر تظل شروطا غامضة شديدة النسبية لا تمتلك صرامة المعايير الشكلية الكلاسيكية التى تربط مفهوم الشعر بالوزن والإيقاع الموسيقى. ويمكن لبعض الأنواع الأدبية الأخرى أن تشارك قصيدة النثر فى شروط الوحدة العضوية والإيجاز واللازمنية (القصة القصيرة التى تقترب فى بعض نماذجها من الشعر). ولعل نسبية الشروط التى وضعتها برنار هى التى تدفعها إلى الحديث عن الإرادة الفوضوية الكامنة فى أصل قصيدة النثر مما يفسر «تعدد أشكالها» ويفسر «الصعوبة التى يواجهها المرء فى تحديد هويتها ومعالمها» (ص: ١٧). ثمة قوتان متعاكستان تشدان قصيدة النثر: «ميل إلى الانتظام، إلى الكمال الشكلى، وميل إلى الحرية والتشوش الفوضوى أيضا» (ص: ٧٩). وتوضيحا للفكرة الجوهرية الأخيرة تقول برنار إن:

> الشروط العضوية لقصيدة النثر مضاعفة: فهى الشكل الشعرى لفوضوية محررة فى صراع مع القيود الشكلية ـ وكذلك نتيجة لإرادة تنظيم فنى يسمح لها أن تتخذ شكلا وتصبح كائنا موضوعا فنيا(٢٧٩).

تمدنا سوزان برنار من ثم بالمهاد النظرى الذى استندت إليه قصيدة النثر الأوروبية والأمريكية، وهى أيضا تمدنا بالفكر النظرى الذى ارتكز إليه شاعر قصيدة النثر العربية فى نهاية الخمسينيات والستينيات. ونحن نعثر فى تنظيرات أدونيس وأنسى الحاج فى مجلة «شعر» على أفكار سوزان برنار معادة الصياغة فى مواضع كثيرة من كتابات أدونيس النظرية حول الشعر وقصيدة النثر، وكذلك فى مقدمة أنسى الحاج، أو بيانه النظرى لمجموعته الشعرية (لن) التى مثلت، حسب أدونيس، وقوفا مع اللحظة الحرجة والحاسمة[٣].

يتساءل أنسى الحاج فى مقدمة (لن) عن المفارقة التى تولدها تسمية قصيدة النثر بافتراض أن الشعر والنثر نقيضان قائلا:

> هل يمكن أن يخرج من النثر قصيدة؟ (...) طبيعة النثر مرسلة، وأهدافه إخبارية أو برهانية. إنه ذو هدف زمنى، وطبيعة القصيدة شئ ضد. القصيدة عالم مغلق، مكتف بنفسه، ذو وحدة كلية التأثير، ولا غاية زمنية للقصيدة. النثر سرد، والشعر توتر، والقصيدة اقتصاد فى جميع وسائل التعبير. النثر يتوجه إلى شئ يخاطب، وكل سلاح خطابى قابل له. النثر يقيم علاقته بالآخر على جسور من المباشرة، والتوسع، والاستطراد، والشرح، والدوران، والاجتهاد الواعى ـ بمعناه العريض ـ ويلجأ إلى كل وسيلة فى الكتابة للإقناع. الشعر يترك هذه المشاغل: الوعظ والإخبار والحجة والبرهان، ليسبق[٤].

بهذا التصور الرؤيوى لـ«قصيدة النثر» يحدد أنسى الحاج الأساس الذى يميز قصيدة النثر عن النثر المكتوب لغايات الإقناع والبرهان والإخبار، عاملا على تقديم تمييز يصلح للتفريق بين الأنواع الشعرية والأنواع النثرية بعامة، دون أن يشير إلى الأساس اللغوى للتمييز بين النثر والشعر. لكنه يتساءل فى موضع آخر من مقدمته:

> هل من المعقول أن نبنى على النثر قصيدة ولانستخدم أدوات النثر؟ الجواب أن قصيدة النثر قد تلجأ إلى أدوات النثر من سرد واستطراد ووصف. ولكن، كما تقول سوزان برنار «شرط أن ترفع منها وتجعلها «تعمل» فى مجموع ولغايات شعرية ليس إلا»، وهذا يعنى أن السرد والوصف يفقدان فى قصيدة النثر غايتهما الزمنية. (ص: ١٥).

إن تنظير أنسى الحاج لقصيدة النثر يظل رؤيوى الطابع قائما على حدس الميزات التى تفرق هذا الشكل الشعرى عن غيره. وهو يقول: «فى كل قصيدة نثر تلتقى دفعة فوضوية هدامة، وقوة تنظيم هندسى» (ص: ١٧)، ومن «الجمع بين الفوضوية لجهة، والتنظيم الفنى لجهة أخرى، من الوحدة بين النقيضين تنفجر ديناميكية قصيدة النثر الخاصة» (ص: ٢٠). لكن ما هذه الدفعة الفوضوية الهدامة، وأية قوة تنظيم هندسى يقصد، وعلى أى أساس يقيم الشاعر تصوراته؟

من الواضح، عبر مقابلة الأفكار الواردة فى مقدمة (لن) بالأفكار الواردة فى كتاب سوزان برنار (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا)، أن أنسى يترجم عبارات الناقدة الفرنسية أو يعيد صياغتها للتعبير عن رؤيته لمفهوم قصيدة النثر. لا جديد فى كلام أنسى الحاج عن الأسس النظرية لمفهوم قصيدة النثر سوى الشحنة الحماسية والرغبة فى الهدم وإعادة بناء مفهوم الشعر والقصيدة فى نظرية الأنواع الأدبية العربية. وعلينا أن نشير هنا إلى أن حماسة أنسى ورغبته العارمة فى كتابة قصيدة جديدة لاتتوافق مع منجزه الشعرى. إنه يكتب قصائد متمردة تتخلص من الإيقاع الوزنى، وتخرب قواعد اللغة وتطعم الفصحى بالعامية، وتنتهك المواضعات الأخلاقية السائدة، ولكنها سواء فى (لن) أو فى (الرأس المقطوع) لم تستطع أن تنجز نصا شعريا كبيرا كما فعل أدونيس مثلا. وما يعد إنجازا فى شعر أنسى الحاج تحقق بعد ذلك بسنوات فى مجموعتيه الشعريتين التاليتين: (الرسولة بشعرها الطويل حتىّ الينابيع) و(ماذا فعلت بالذهب، ماذا صنعت بالوردة) اللتين ترجعان صدى «نشيد الأنشاد» واللغة الإنجيلية بعامة.

من رؤية أنسى الحدسية نفسها ينطلق أدونيس. وهو فى (مقدمة للشعر العربى) ينفى شرط الوزن عن القصيدة عاداً إياه تحديدا خارجيا سطحيا[٥]، قائلا إن:

> طريقة استخدام اللغة مقياس أساسى مباشر فى التمييز بين الشعر والنثر. فحيث نحيد باللغة عن طريقتها العادية فى التعبير والدلالة، ونضيف إلى طاقتها خصائص الإثارة والمفاجأة والدهشة، يكون ما نكتبه شعرا. والصورة من أهم العناصر فى هذا المقياس، فأينما ظهرت الصورة تظهر معها حالة جديدة وغير عادية من استخدام اللغة (ص ص: ١١٢ ـــ ١١٣).

لكن أدونيس، رغم الأساس الاستعمالي للغة الذى يستند إليه للتمييز بين الشعر والنثر، يعود بين حين وآخر لتقديم تصورات رؤيوية حول قصيدة النثر؛ فهو يقول إن:

> فى قصيدة النثر (...) موسيقى. لكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة، بل هى موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة ـ وهو إيقاع يتجدد كل لحظة (ص: ١١٦).

ويرجع هذا التردد بين تقديم تفسير لغوى لمفهوم الشعر، يستند إلى الدلالة والصورة وتقديم تأويلات رؤيوية الطابع، إلى الصراع الذى خاضته قصيدة النثر على صفحات مجلة «شعر» والمجابهة المعقدة التى دخلها هذا الشكل الشعرى الجديد.

إن تردد المنظرين لقصيدة النثر فى نسبتها إلى الجذر الأوروبى ـ الأمريكى وطرح تأويلات خاصة بوجود هذا النوع فى الكتابة العربية، قد جعل أدونيس يقر بالجذر الأوروبى ـ الأمريكى ويشير فى الوقت نفسه إلى التراث الصوفى العربى بوصفه منبعا للاستلهام تستطيع قصيدة النثر العربية أن تجد فيه سندا ومجالا للتعرف والاقتداء والاعتراف من هذه التجربة شديدة الغنى. ومن هنا، يقر أدونيس أن قصيدة النثر هى «نتيجة لتطور تعبيرى فى الكتابة الأدبية الأمريكية ـــ الأوروبية»[٦]. لكن ذلك لايعنى أن هذه القصيدة بلا جذر عربى، ففى التراث الصوفى يجد الشاعر العربى «أن الشعر لاينحصر فى الوزن، وأن طرق التعبير فى هذه الكتابات، وطرق استخدام اللغة هى، جوهريا، شعرية وإن كانت غير موزونة»[٧]. ويستند أدونيس، على عكس أنسى الحاج، إلى النظرية الشعرية العربية لمجابهة جبهة معارضة قصيدة النثر. ومن ثم يمكن عده أول من حاولوا التأسيس لمشروعية قصيدة النثر. إنه يرى أن تحديد شعرية الشعر بالوزن/ القافية أخذ

يضطرب منذ القرن العاشر الميلادى خصوصا فى الدفاع النقدى الذى قام به أبو بكر الصولى انتصاراً لشعرية أبى تمام، وفى آراء عبد القاهر الجرجانى. فقد نشأ ميل إلى التشكيك فى أن يكون الوزن والقافية مقياسا للتمييز بين الشعر والنثر. وتقسيم المعنى عند الجرجانى إلى نوعين، تخييلى وعقلى، دليل بارز. فحيث يكون النص قائما على المعنى الثانى لايكون شعرا، وإن جاء موزونا مقفى (المصدر السابق، ص: ١١).

وهكذا نجد أدونيس يزاوج بين تصورين لقصيدة النثر العربية: الأول يرى أن جذرها غربى، وأنها نشأت بفعل احتكاك الشعراء الطليعيين العرب بمنجز بودلير ورامبو وسان جون بيرس ولوتريامون ووالت ويتمان. والثانى يحاول أن يؤسس مشروعية هذه القصيدة بالعودة إلى تقعيدات نظرية الشعر العربية بأسمى تطوراتها وأكثرها تحديدا لهوية الشعر ومفهوم الشعرية فى عمل حازم القرطاجنى وعبد القاهر الجرجانى. وينبثق من التصور الثانى محاولة للنظر إلى النثر الصوفى العربى بوصفه شعرا يمكن قياس قصيدة النثر عليه وعدها تطورا من تطوراته. صحيح أن العامل المحرض لنشوء قصيدة النثر العربية كان المثاقفة والاحتكاك بإنجازات قصيدة النثر الأوروبية ـ الأمريكية، وكذلك نظرية قصيدة النثركما طرحتها سوزان برنار، ولكن وجود منجز عربى، ألحق خطأ بحقل النثر، يشجع الشاعر والناقد العربيين على إعادة النظر فى التراث لتوفير سند لشكل شعرى يلقى هجوما عنيفا من قبل قلاع التقليد الشعرى. ويفتح أدونيس ميدانا غنيا بالإمكانات لتحليل قصيدة النثر العربية بربطه هذه القصيدة بالنثر الصوفى.

أما كمال خيربك فيشير فى كتابه المميز عن حركة الحداثة العربية إلى أن قصيدة النثر قد أتاحت لأعضاء تجمع «شعر» أن يعاينوا امتيازات التحرر من الوزن والقافية وهو يرى أن قصيدة النثر استطاعت،

> وبفعل «روح التصميم الحداثى» لحركة «شعر» ـ أن تنال (...) حق الإقامة فى مدينة الشعر؛ وقد منح هذا الحق للأعمال المشحونة بالصور والعناصر الجمالية ـ كنتاج محمد الماغوط وأدونيس ـ بنحو أسهل مما منح للأعمال التى تفضل «تقنية الصدمة والتأثير» على الجمالية الشعرية، كما هى الحال فى أعمال توفيق صايغ وجبرا إبراهيم جبرا وأنسى الحاج وإبراهيم شكرالله وحتى يوسف الخال [٨].

وهو لا يغفل عن تقديم إشارة كبيرة الأهمية إلى طبيعة تشكيل قصيدة النثر لدى محمد الماغوط. فقد دللت تجربة الماغوط لأعضاء التجمع أن الامتيازات التى عاينوها فى نتاجات الشعراء الغربيين:

> قابلة للتحقق على يد الشاعر العربى، إذا توصل هذا الشاعر إلى التعويض عن غياب الوزن والقافية بالتركيز على عناصر جمالية أخرى تميز فن الشعر. من هنا نبع هذا التمرد الحاسم على التعريف الكلاسيكى الذى يرى فى الوزن والقافية شرطين لاغنى عنهما فى الشعر، وكما لو كانا العنصرين الأساسيين اللذين يميزانه عن النثر (ص: ٩٣).

بناء على التصور السابق، يحاول خير بك أن يحلل قصيدة للماغوط تحليلا إيقاعيا مكتشفا فيها «كتلا» إيقاعية متناسبة بدرجة أو أخرى، حسب تعبيره. وهو يعتقد أن الشاعر يفكر بإرادة واعية فى إعطاء نصه مسحة موسيقية منتظمة (ص ص: ٢٩٧ ـ ٢٩٨). كما أنه يشير إلى أن إيقاعية القصيدة لا تتحقق بمعزل عن طريقة الإلقاء، ويلتحق هذا التصور لقصيدة النثر، أو لقصيدة الماغوط على الأقل، بفهم نبرى للعروض العربى [٩]. ونحن نعلم أن طريقة الإلقاء تتحكم فى النبر وتعطى الشعر فى اللغات النبرية (استنادا إلى التشديد على مقاطع بعينها وعدم التشديد على مقاطع أخرى) انتظامه الإيقاعى.

لقد أحببت أن أورد هذه الملاحظة المهمة التى يعلق بها خير بك على شعر الماغوط بسبب محاولته غير الناجحة للإيحاء بوجود إيقاع منتظم فى بعض قصائد النثر العربية. لكن ذلك التصور الإشكالى يعيدنا إلى نقطة البدء الأولى.

لأنه يحرف التقعيد النظرى لقصيدة النثر عن وجهته الصحيحة، إذ إن شعرية قصيدة النثر تتحقق خارج إطار الانتظام الوزنى أو الإيقاعى. وكمال خير بك نفسه يقرر فى موضع آخر من كتابه أن «الابتعاد الكبير عن المنطق الجمالى التقليدى» (ص: ٣٦٥) قد كان فى أساس شخصية قصيدة النثر وطموحاتها.

بالمقابل، يحاول كمال أبو ديب أن يقيم تصورا نسبيا لشعرية الشعر، تصورا يقوم على التعويض عما يغيب من عناصر الشعرية. يقول أبو ديب:

> يبدو فى تاريخ الشعر العربى بشكل خاص أن طغيان الانتظام الوزنى فى الشعر يرافقه انحسار للصورة الشعرية عنه. وكلما خف طغيان الانتظام الوزنى ازداد بروز الصورة الشعرية فى النصوص المنتجة [١٠].

وبناء على ذلك، يستنتج أبو ديب أن «نسبة ورود الصورة الشعرية فى قصيدة النثر أعلى بمرات من ورودها فى شعر التفعيلة». ولكن أبوديب لايقرر أن الصورة الشعرية هى العامل المحدد لشعرية قصيدة النثر، بل يجعلها عاملا أساسيا لا يقل أهمية عن الانتظام الوزنى فى قصيدة التفعيلة. ومع ذلك، فإن تحديد شعرية قصيدة النثر يندرج فى تعريف أبوديب للشعر وشعرية الشعر فى إطار نظريته فى الفجوة ـ مسافة التوتر [١١]؛ حيث يرى أن قصيدة النثر تخلق فجوة ـ مسافة توتر بين عناصرها المختلفة مؤسسة بذلك شعريتها [١٢].

فى السياق نفسه، يبين صلاح فضل أن قصيدة النثر تعتمد الجمع بين الإجراءات المتناقضة؛ أى أنها تعتمد أساسا على فكرة التضاد، وتقوم على قانون التعويض الشعرى[١٣]. وسبق لنا أن بينا وجهة نظر كمال أبو ديب حول فكرة التعويض البنيوى حيث تزداد نسبة ورود الصورة الشعرية فى غياب الإيقاع الوزنى.

إن تركيز كل من كمال أبو ديب وصلاح فضل على قدرة الصورة الشعرية على تعويض غياب الإيقاع الوزنى، والقافية كذلك، يجعل من الصورة المكون الرئيسى فى شعرية قصيدة النثر. لكن الصور الشعرية مبثوثة فى الرواية والقصة القصيرة والمقالة، ولربما فى السينما والمسرح، كما أن وجود الصور الشعرية فى نص بعينه لا يجعل من ذلك النص نصا شعريا، لا يحوله إلى قصيدة.

ولعل هذا الإشكال المعقد الذى تضعنا قصيدة النثر إزاءه هو الذى يجعل حاتم الصكر، فى ملاحظاته حول قصيدة النثر، يشدد على علاقة القارئ بالنص الشعرى، قائلا إن قصيدة النثر هى:

> قصيدة قراءة تخاطب عبر الجسد الورقى عينى القارئ لا أذنيه: وهى تخاطب معرفته الكتابية لا الشفاهية. وهذا يرتب مزايا كثيرة منها استثمار الورقة للتوصيل دون الإلحاح على الوسائل الشفاهية بقافية الوزن أو الصيغ أو القوالب اللغوية الشفاهية. لذا، فهى تستغل البياض مثلا لتوصيل الإحساس بالزمن، وعلامات الترقيم لغرض توصيل الانفعال.. وهذا ما لايمكن لنص آخر أن يستثمره وهو واقع تحت هيمنة الوزن والقافية واللغة الشعرية النمطية[١٤].

ان قصيدة النثر، إذن، مدفوعة باتجاه استثمار كل ما يعوضها عن العناصر السماعية التى تتوفر عليها قصيدة الوزن، والالتجاء إلى تكثيف توليد الصور والاهتمام بالشكل الطباعى للقصيدة واعتماد لغة المفارقة، والاعتماد على ما تسميه سوزان برنار «جمالية الحد الأدنى» [١٥]. ولقد رأينا فى استعراضنا السابق كيف أن التخلى عن الوزن، والإيقاع الوزنى بعامة، يخلق بلبلة فى نظرية الشعر العربية ويلجئ الباحثين فى شعرية قصيدة النثر إلى البحث عن معايير أخرى غير الوزن للوقوف على سر قصيدة النثر الداخلى. وقد أشارت سوزان برنار فى كتابها المرجعى، الذى عرضنا لبعض أفكاره حول قصيدة النثر، إلى تأثير الترجمات فى نشوء قصيدة النثر الفرنسية؛ إذ أثبتت الترجمة أن نقل الشعر بلغة النثر لايجعل القارئ يخرج الشعر المترجم من دائرة النوع الشعرى. إن ما يخسره الشعر فى

الترجمة يبقى على عناصر أخرى تجعلنا نقرأ القصيدة المترجمة بوصفها شعرا. ولايتصل ذلك بمعرفتنا أن النص المترجم كان موزونا فى الأصل، أو بمفهوم القصد والنية كذلك، بل إنه يعود إلى ما يظل متوفرا فى القصيدة من عناصر لم تخسرها فى الترجمة. وما ينطبق على قصيدة النثر الفرنسية ينطبق على قصيدة النثر العربية التى أشرنا من قبل إلى أن الترجمة كانت أساس ظهورها فى الشعر العربى؛ إذ بتأثير الترجمات، وكذلك عبر الاحتكاك المباشر بقصائد النثر الأوروبية والأمريكية، ومن خلال الاطلاع على أطروحة سوزان برنار (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا)، اكتسبت قصيدة النثر العربية شكلها.

ثمة عناصر تجعل القارئ يميز شعرية قصيدة النثر بعيدا عن الوزن وإيقاعاته. وإذا كان العديد من القراء العرب لايستطيعون أن يقيموا جسورا من الفهم مع هذا الشكل الجديد من أشكال الكتابة الشعرية العربية، فإن ذلك يعود إلى رسوخ الذائقة التقليدية وثقل الموروث الشعرى. وسوف نتبين فى قراءتنا بعض النماذج التى أنتجها بعض شعراء السبعينيات والعقدين اللاحقين كيف تؤسس قصيدة النثر شعريتها.

ـ ٢ ـ

يعمل عباس بيضون فى شعره على ابتداع صور تغلب عليها الغرابة، رغم أنه يستقى المادة التى تتكون منها صوره من الحياة اليومية والأشياء الاعتيادية، مما يجعل التواصل مع عالمه الشعرى صعبا على القارئ العادى الذى تربّت ذائقته الشعرية على التعبير الواضح والصور التى يسهل عليه إسنادها إلى مراجعها الواقعية. وسنختار من شعر عباس بيضون ما يسهل علينا تأويله والوقوف على دلالاته. فى قصيدة «الضوء» [١٦] اشتغال على صورة الضوء الذى يرفو الكون، يخيطه ويفضح فى الوقت نفسه، كوامنه:

الضوء الذى تكرر آلاف المرآت

كغرزة فى ثوب

والذى ينير داخل الأحذية والممرات

كما ينير عيون النساء

الضوء الذى ينكسر مع حركة اليد، ويلف

مع النول، ويعوم

على المجلى

والذى يدور فى الصيوان، ويرتفع

على عمود الملابس، وينتقل

على درجات الرفوف

كأنه يرفو زوايا البيت

باذلا للآنية جلستها المطبخية

للإطار الفضى سهوه المعدنى

للمسوح المعلقة عظام قصة

إنه يدخل من ثقوب القبعة القديمة

بدون أن يزيح الظل الرمادى

ويدخل إلى المخدع

فى هيئة النوم.

يذكرنا توزيع الأسطر الشعرية السابقة بما أشار إليه حاتم الصكر من اعتماد قصيدة النثر على توزيع أسطرها واستثمارها البياض على الصفحة لتوصيل الإحساس بالزمن، أو الحركة. إن عباس بيضون يوزع الكلام فى قصيدته بحيث يستطيع القارئ متابعة حركة الضوء فى المكان. الضوء يدور فى المكان كنول، كإبرة تخيط الموجودات إلى بعضها بعضا، ويعطى للموجودات شكلها إذ يسلط نوره عليها. إن حضور الضوء متكرر، أبدى، وحركته تخترق كل شئ وتفضح الكوامن. والمدهش فى صورة الضوء هو ربطه بالإبرة، والمغزل، تعبيرا عن فعل الرفو أو الخياطة أو وصل الأشياء ببعضها. ثمة فى هذه الاستعارة البعيدة بعدان دلاليان: الضوء الذى يشبه الخيط المتكرر (كغرزة فى ثوب، يرفو زوايا البيت)، وهى صورة تدل على الاستمرار والتواصل، والضوء الذى يخترق ويفضح وينير ما هو مظلم ومخبأ ومتوار عن الأنظار. ويتكامل هذان البعدان الدلاليان فى صفة الضوء الذى يعطى للأشياء شكلها إذ ينيرها (باذلا للإناء المعدنى جلسته المطبخية)،

وهيئتها إذ يعوم فوقها. إن صورة الضوء فى هذه القصيدة لا تستنفد رغم كثافة التعبير والإيجاز ووحدة الانطباع والتأثير التى نقع عليها. ولايقلل من عمق هذه الصورة غموضها والظلال الدلالية التى تولدها، ولا هدفها. إن الشاعر يتأمل البعد الوجودى للضوء الذى يعوم فوق الكائنات ويصنع للملابس حكاية ويفضح ما يخفى مبقيا على الظلال الرمادية التى تلقى بثقلها على الأشياء. ويمكن للقارئ أن يوسع هذه الأبعاد الدلالية ويلقى المزيد من «الضوء» عليها فى إشارة دالة على الأعماق التى لا تستنفد لمثل هذه الصورة، وعلى الفيض الدلالى لعلاقاتها الداخلية. وفى الحفر على هذه العلاقات يستطيع القارئ أن يدرك العمق البنيوى لقصيدة النثر فى بعض نماذجها الغنية الناضجة.

إن الصورة، كما لاحظنا، هى المكون الرئيسى لشعرية القصيدة. لكن الشاعر لا يكتفى بتوسيع الأبعاد الدلالية للصورة وتعميقها وخلق امتدادات لها فى ما يتولد من صور وظلال للصور، بل إنه يستعمل توزيع الأسطرعلى بياض الصفحة فى تقنية إضافية تعمق دلالة القصيدة وتجعل القارئ يتواصل مع القصيدة ككيان نابض يراه بالعين مثلما يدركه بالفكر.

سأنتقل الآن إلى نموذج آخر من نماذج قصيدة النثر العربية الجديدة أختاره من مجموعة سركون بولص الأخيرة (تحولات الرجل العادى)[١٧] يعتمد المفارقة لإظهار التناقض والتشديد على حالة الانفصام التى يعيشها المتكلم فى القصيدة:

أنا فى النهار رجل عادى

يؤدى واجباته العادية دون أن يشتكى

كأى خروف فى القطيع، لكننى فى الليل

نســرٌ يعتــلى الهضــبة

وفريستى ترتاح تحت مخالبى

يصنع سركون بولص من الكلام التقريرى، من الوصف البارد لحياة رجل يشبّه نفسه بأنه خروف فى القطيع، قصيدة. لكن القصيدة لاتكتمل إلا فى المفارقة. إن الوصف هنا يوظف لغايات شعرية، حيث يولد التناقض بين الحالتين الموصوفتين للرجل العادى عنصر المفارقة الذى تقوم عليه شعرية النص. ونحن نلاحظ فى الكثير من نماذج قصيدة النثر أن شعريتها تستند بصورة أساسية إلى المفارقة إلى إدراكنا ما يجهله المتكلم فى قصيدة سركون بولص «تحولات تفب الرجل العادى».

فى قصيدة قصيرة أخرى من المجموعة نفسها «ضياء» (ص: ٨٢) تكمن شعرية النص فى كثافة الصور الشعرية والاستعارات، فى الإيجاز الشديد، فى التعبير عن فكرة الماضى الخاتل، المختفى وراء الحجب؛ والإشارة فى الوقت نفسه إلى قدرة الراوى فى القصيدة على إدراك ما يخفيه الماضى عنه وراء تلك الحجب:

تخفى ضياءك عنى

وراء ستائر لاتحصى أيها الماضى

لكننى أعرف أين دفنت اللؤلؤة وكيف بنيت من حولها المدينة.

إن القصيدة السابقة تعد مثالا شائعا لما يسمى قصيدة التوقيعات، القصيدة شديدة القصر التى تقول بكلماتها القليلة الكثير، وتفصح فى سطورها، التى لاتتجاوز فى عددها أصابع اليد الواحدة، عن رؤية شديدة الكثافة للوجود والتجربة. ويقترب هذا الشكل من أشكال الكتابة الشعرية من الهايكو اليابانى الذى يتألف من ثلاثة سطور شعرية تعبر عن فكرة واحدة أو حالة شعورية محددة، أو أنها تورد صورة وحيدة مفردة. وهو شكل يناسب قصيدة النثر بسبب كثافته وإيجازه ووحدة الانطباع والتأثير التى يولدها.

ويمكن العثور على مثال آخر يستفيد من هذا الشكل فى شعر سيف الرحبى، فى قصيدة بعنوان «شبه»[١٨] حيث يختم الشاعر السطور الشعرية الأربعة بضربة مفاجئة تترك انطباعا حادا غير متوقع لدى القارئ. وهى كما يتضح من سطريها الأخيرين تشير فى مرجعيتها إلى قصة أهل الكهف للدلالة على العيش فى قرون سالفة وعدم الانتماء إلى القرن العشرين:

لم نعد نشبه هذا البحر

ولا هذه الأرض

يبدو أن قروننا مرت بزواحفها

ونحن نيام .

يكتب صلاح فائق بالطريقة نفسها مقاطع شديدة القصر تنتظم فى نص طويل يضع له عنوانا عاما يفسر بؤرة انبثاق النص، أو الحالة العامة التى حرضت الشاعر على الكتابة. ونحن نعثر على هذا النمط من أنماط قصيدة النثر فى معظم مجموعاته الشعرية. من نص بعنوان «ومضات» [١٩]، أمثل بالمقطع التالى:

لسبب واحد أكتب:

أن أروى لحيواناتى

أساطير هذا الكوكب المدنس.(ص: ٢٧)

تمثل السطور الثلاثة السابقة بناء قصيدة الهايكو بصورة نموذجية، بغض النظر عن كون الشاعر قصد إلى ذلك أم لم يقصد. فالمهم فى هذا السياق هو أن السطور الثلاثة تنقل تجربة شعورية محددة وتعبر بأقل الكلمات عن هذه التجربة الشعورية لكاتب يائس من هذا العالم الأرضى المدنس. ويضفى الغموض الدلالى لهذه السطور الشعرية شحنة دافقة من الإيحاءات والظلال التى توسع بؤرة النص وتعمق أبعاده ومعانيه.

وفى نص آخر بعنوان «لآلئ» توفر السطور الأربعة التالية صورة التقطتها عين كاميرا:

فى الأعالى صقر حائر

فاردًا جناحيه يحدق فى الوديان

لاشجرة ، لا بيت ، لا فريسة ، لاشئ

سوى ظل واسع لجناحين يتحركان.

(ص: ٧١).

هذه الصورة الثابتة، رغم الكلام على جناحين يتحركان، ذات ظلال دلالية شديدة الإيحاء. إنها تعبير عن الوحدة فى الأعالى، عن التجربة العبثية التى يكابدها الإنسان (الكاتب؟ الشاعر؟ الفنان؟)، وعن الشعور بالضياع والحيرة فى صحراء العيش المقفرة. إن الصورة التى ترسمها السطور الأربعة تعبير شديد الدلالة على تمكن عدد من شعراء قصيدة النثر من تحقيق أكبر قدر من الكثافة والاختزال فى شعرهم، والتخلى عن ترهل بنية القصيدة وتوليد الصور المجانية للتغطية على فقر الرؤية ونضوب الخيال وافتقاد القدرة على تنظيم القصيدة وإعطائها شكلا متماسكا.

هناك نموذج آخر من نماذج الاعتماد على المفارقة، حيث يقود الشاعر القارئ إلى مفارقة الموقف معصوب العينين لتسطع فى الضربة النهائية للقصيدة حقيقة المشهد المغايرة لما أوحت به السطور الشعرية السابقة على السطر الختامى للقصيدة. ويمكن لنا أن نمثل على ذلك بقصيدة «الحائكة» [٢٠] لنورى الجراح التى تصور من زاوية نظر المتكلم فى القصيدة مشهد الصاعدين والنازلين إلى الحافلة بينما يظل المتكلم ملازما مقعده منتظرا نفاذ الضوء من كوة تنفتح فى ما تحوكه الحائكة العمياء:

الجميع ينزل ويذهب

ينزل ويذهب.

حتى الذين صعدوا

نزلوا وذهبوا

إلا أنا

لا أنزل ولا أذهب

لا أصعد ولا أنزل

باق

على المقعد

بأطراف تكسرت من الرجرجة

أتأمل الحائكة العمياء

مستغرقة

إلى أن ينفذ النور من جدار حياكتها.

تتوفر القصيدة السابقة على صورتين متقابلتين: صورة الراكب الذى يلازم مقعده فى الحافلة، يصعد الصاعدون وينزل النازلون وهو باق لا يتزحزح من مكانه، وصورة الحائكة العمياء التى ينتظر الراكب أن ينفذ النور من خلال ماتحوكه. وتعكس الصورتان أبدية الانتظار وعبثيته فى تعبير مستحيل عن وصول جودو الذى لايصل. إن نورى الجراح يكتب قصيدة تعتمد تفاصيل الحياة اليومية ولكنه يبنى من هذه التفاصيل صيغة الحلم أو الكابوس فى زمن الانتظار الطويل وتيبس الأطراف على مقاعد الحافلات التى تروح وتجئ وتروح وتجئ فى المدن الغربية.

كل التجارب فى هذا العالم يمكن التعبير عنها فى قصيدة النثر، وكل أنواع الصور معروضة فى قصائد النثر الجديدة: من الصور السيريالية شديدة الغموض، كما رأينا فى عمل صلاح فائق، إلى الاستعارات الحسية الكثيرة التى يسهل على القارئ تعرف مرجعياتها الواقعية وتأويلها. فى قصيدة «فجأة، عميقا عارما» (٢١)، يقوم وليد خازندار بوصف المنظر الداخلى لغرفة وموجوداتها: الكراسى والكنزة المفرودة لتجف على رخام النافذة، ونبات البنفسج المحتمى بالجدار، والغيم البادى من خلال زجاج النافذة. كل شئ يوحى بغياب المرأة عن غرفتها، ولكن سطور القصيدة الأخيرة تصور فجأة حضور المرأة فى الممر وغيابها العميق العارم الذى يرن وقعه داخل الأنا التى تقوم بوصف المشهد:

غرفتها الفارغة:

كرسى أسود جلد إلى اليمين

كرسى أسود جلد إلى اليسار

كنزة سوداء خضراء

ملولة

مستهامة

على رخام النافذة .

لاشئ: غرفتها الفارغة .

لاريح

لا نامة .

البنفسج لائذ بالجدار ،

والغيم يوغل، خلف الزجاج ، فى الزرقة الغامضة .

فجأة ..

وقع خفيض ناعم فى الممر

فجأة ..

عميقا عارما

يملأ الغرفة

غيابها .

إن هذا النوع من القصائد يستند فى شعريته على المفارقة ولكنه يعمل على تعميق المفارقة من خلال التشديد على حسية المشهد، وإيهام القارئ بواقعية ما يصفه، لكى تكون لحظة سطوع المفارقة شديدة الوقع على القارئ. من غير هذه التقنيات يمكن أن تسقط قصيدة النثر فى الرتابة والنثرية، وتفقد تماسكها ووحدتها الداخلية وقوة الانطباع الذى يراد منها أن تحدثه فى نفس القارئ. وقد استطاع شعراء قصيدة النثر فى العقدين الأخيرين أن يخلصوا قصيدتهم من الذهنية البارزة التى كانت تسيطر فى قصائد توفيق صايغ وجبرا إبراهيم جبرا وأنسى الحاج، وذلك من خلال تمكنهم من استعمال أسلوب «تقنية الصدمة والتأثير» دون لفت انتباه القارئ إلى البعد الذهنى لهذه التقنية.

ثمة تنويعات أخرى فى إطار قصيدة النثر. إن استخدام المادة اليومية وتفاصيل العيش يأخذ منحى فانتازيا أحيانا، كابوسيا أحيانا أخرى. ونحن نعثر فى شعر أمجد ناصر على قصائد تجدل المادة اليومية بالغريب والفانتازى. فى قصيدة «قمصان» (٢٢) يبدو المشهد الشعرى كأنه تأملات حول القمصان، تداعيات حول القمصان ووظائفها، لكن الحديث عن القمصان يبدو فى النهاية مجرد وسيلة للتعبير عن خسارات الكائن وهزائمه، وسيلة لتفريغ الإحباطات وتعاسات الليل التى تسفر عن وجهها فى الصباحات الطالعة على الخاسرين:

فى كل صباح

ننهض من أحلامنا المغتالة

وعلى أفواهنا أحماض الليالى،

وثمة فى الشفتين

رغبات مهزومة ، وآخر الكلام .

نهرع إلى الأدراج والمشاجب،

وبحركات ملولة

نبعثر الثياب اليابسة

بحثا عن قميص مناسب .

إن الشاعر يعمل فى السطور الأخيرة للقصيدة على إدخال المشهد الشعرى فى بؤرة الغريب والفانتازى فى عملية تحويل للطبيعة وتبادل لوظائف اللابس والملبوس، بمعنى أنسنة الأشياء الجامدة لخلق إحساس من الألفة المفتقدة فى الحياة اليومية التى ترد الإشارة إليها من خلال القمصان..

فى الليل تهيم القمصان

على وجوهها ، بحثا عن المناكب

والأزرار المتساقطة

سأختم هذه الإشارات إلى نماذج من قصائد النثر التى يكتبها جيل السبعينيات والثمانينيات فى الشعر العربى بقصيدة لزكريا محمد بعنوان «الوطواط» [٢٣]، وهى تنتمى إلى نوع القصائد التى تستخدم الوصف والسرد وتوظفهما لإحداث صدمة فى وعى القارئ من خلال ما يحدث فى السطر الأخير من القصيدة:

بعد أن يغفو الأطفال

وترقد الزوجة

ويثبت الظلام

تنبت لى أذنا فأر

وتصير يداى جناحين لحميين

وأخرج من النافذة

وطواطًا ضخما يحلق فوق البيوت

فوق السيل

فوق النهر المحروق

ألوك خلاص مواليد العتمة والخوف

أطفئ الشمعة

وأنكش الكابوس

صارخا فى هذا الليل

طيرا بلا ريش ولامنقار .

إن القصيدة السابقة مثال واضح على قصائد تعتمد الغريب والفانتازى للتعبير عن الكابوس. وزكريا محمد، على عكس أمجد ناصر، يمسخ الكائنات، يحول الكائن الإنسانى إلى وطواط. إن مراحل التحول، أو المسخ، تندرج من التحاق المتكلم بالكائنات الأرضية الزاحفة إلى طيور الظلام تعبيرا عن انفجار المكبوت والصورة الشيطانية للكائن. ونحن نعثر فى القصيدة على ما يميط اللثام عن هذا البعد الشيطانى فى عملية المسخ (ألوك خلاص مواليد العتمة والخوف) . وشعرية القصيدة ترتكز بشكل أساسى إلى هذا البعد الخفى فى عالمها الداخلى، إلى صور التحول وكثافة الصور المعبرة عن هذا التحول، إلى الإدهاش والغرابة، إلى الضربة النهائية فى نص يجسد قمة اليأس والعجز عن مدافعة التحول إلى مسخ يطوف فى الظلام فوق البيوت والأنهار المحروقة ويلوك لحم العتمة.

ـ ٣ ـ

من النماذج السابقة لقصيدة النثر، تلك التى عرضنا لها بالتحليل والإشارة، نتبين كيف أن بالإمكان التحقق من شعرية قصيدة النثر الجديدة استنادا إلى بعض المعايير التى لخصناها فى هذه المقالة. إن معايير الإيجاز والمجانية واللازمنية والكثافة والوحدة توفر أدوات تمكننا من مقاربة قصائد النثر. لكن تلك المعايير لا تكفى وحدها لفهم كيفية بناء قصيدة

النثر شعريتها، والحل فى رأيى يكمن فى استخلاص معايير الشعرية التى تتوفر عليها القصائد من قراءتها وتعرف رؤيتها للعالم والوقوع على طريقة بنائها موادَّها.

وفى نهاية هذه المقالة، أريد أن أشير إلى أن اختيارى لقصائد قصيرة لتحليلها لايعنى أنها هى النموذج الوحيد الشائع فى قصيدة النثر العربية. ثمة عدد كبير من النصوص اللافتة التى تعتمد النمو والتركيب والامتداد، ولكن التعرض لها فى بحث قصير نسبيا يخل بصورتها، ويلجئنا إلى الاجتزاء واعتماد أسلوب الطمس وإشاحة البصر عن مسائل أساسية لايمكن تفصيل الحديث حولها، بسبب السرعة والرغبة فى الوصول إلى نتائج بحث يمزج بين أسلوب العرض النظرى والقراءة التطبيقية التى تلتقط المكونات الفعلية والمفاصل الأساسية فى النصوص الشعرية، للبرهنة فى النهاية على الحضور العميق لعناصر الشعرية فى قصيدة النثر.

## الهوامش:

(١) ويتمثل المنجز الرئيسى لشعراء هذه المرحلة فى قصائد النثر التى كتبها محمد الماغوط وأدونيس.

(٢) سوزان برنار، **قصيدة النثر: من بودلير إلى أيامنا**، ترجمة: زهير مجيد مغامس، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٣، ص: ١٦.

(٣) «أن نعلم، نصرخ. فى مجموعتك صراخ يفتح باب الرعب، «يسرطن العافية». صحيح أن الصراخ قلما يكون وسيلة الشعر، لكنه فى هذه اللحظة من تاريخنا، قدر نفسى يحكمنا. ومن يوقظ النيام المخدرين قد لا يكفيه الصراخ وحده.

هكذا تقربنا مجموعتك الشعرية من الوقوف، وجها لوجه، مع اللحظة الحرجة أو قل الحاسمة، فى تاريخنا الشعرى. وبهذه المجموعة، إذن، يزداد اتجاهنا صوب ما يجب أن نتجه إليه، فى الشعر والفكر» من رسالة إلى أنسى الحاج تعليقا على صدور ديوانه لن انظر: أدونيس، **زمن الشعر**، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٨، ص: ٢٢٦

(٤) أنسى الحاج، مقدمة ديوانه لـــن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٢، ص٠٩

(٥) أدونيـس، **مقدمة للشعر العربى**، دار العودة، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٨٣: ص ١١٢.

(٦) أدونيس، **فاتحة لنهايات القرن**، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠، ص٣١٦

(٧) أدونيس، **سياسة الشعر**، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٥، ص: ٧٦.

(٨) كمال خير بك، **حركة الحداثة فى الشعر العربى المعاصر: دراسة حول الإطار الاجتماعى الثقافى للاتجاهات والبنى الأدبية**، المشرق للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٢، ص: ٣٥٥

(٩) لايشدد كمال بك على نبرية الشعر العربى حيث إن الأساس العروضى لإيقاع البيت فى القصيدة العربية شئ مؤكد لديه. ولذلك، فهو يستنتج أن دور النبر تعويضى غالبا ويقتصر على التقوية.

انظر تحليله بعض الأبيات من الشعر العربى ص ص: ٤٠٩ ــ ٤٢٨، وكذلك ملاحظته ص: ٣٣١ فى حركة الحداثة.

(١٠) كمال أبو ديب، **فى الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧، ص: ٩١

(١١) يعرف أبو ديب مفهوم الفجوة ـ مسافة التوتر بأنه «الفضاء الذى ينشأ من إقحام مكونات للوجود، أو اللغة أو لأى عناصر تنتمى إلى مايسميه ياكوبسون «نظام الترميز» فى سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين، فهى: ١ــ علاقات تقدم باعتبارها طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة، ومنظمة فى بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية والألفة، لكنها ٢ــ علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس أو اللاطبيعية: أى أن العلاقات هى تحديدا لا متجانسة لكنها فى السياق الذى تقدم فيه تطرح فى صيغة المتجانس». المصدر السابق، ص: ٢١.

(١٢) انظر تحليل أبو ديب قصيدة أدونيس «فارس الكلمات الغريبة»، المصدر السابق، ص ص: ١١٦ ــ ١٢٢.

(١٣) صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥، ص: ٢١٩

(١٤) حــاتم الصكر، **ما لاتؤديه الصفة: المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية**، دار كتابات، بيروت، ١٩٩٣، ص: ٩٣.

(١٥) تقول سوزان برنار عن «جمالية الحد الأدنى» إنها سوف تكون القاعدة فى قصيدة النثر وفى قصيدة الشعر. وسوف يعيد الشعراء تركيب عالم غريب مختلف سنشعر فيه بالغربة كما لو كنا مسافرين على كوكب آخر باستخدام المواد الاعتيادية جدا والحقائق اليومية وكلمات الأيام العادية والأشياء المبتذلة. على الشعر ألا يتدفق من جمال التعبير قدر تدفقه من صيغة الرؤية. **قصيدة النثر..**، ص ص ٢١٨ ــ ٢١٩.

تضيء العبارة السابقة، الشديدة النفاذ فى رأيى، معظم مايكتب الآن من قصائد نثر فى العربية. فرؤية الشاعر هى التى تضفى الوحدة على مايكتبه من شعر، وليس الوزن أو الإيقاع الداخلى الذى حاول بعض النقاد أن يستكشفوه فى قصيدة النثر. إن التنوع الهائل فى عالم قصيدة النثر يجعل

اكتشاف القوانين الداخلية لكل قصيدة عملا إلزاميا؛ لأن لكل قصيدة شكلها وانتظامها الداخلي.

(١٦) عباس بيضون، **الوقت بجرعات كبيرة**، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨٢، ص: ١٣.

(١٧) سركون بولص، **حامل الفانوس في ليل الذئاب**، منشورات الجمل، كولونيا، ١٩٩٦، ص: ٦٧.

(١٨) سيف الرحبي، **جبال**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦، ص: ٢٢.

(١٩) صلاح فائق، **أعوام**، منشورات الجمل، كولونيا، ١٩٩٣، ص: ١٦.

(٢٠) نوري الجراح، **مجاراة الصوت ورجل تذكاري**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٥، ص: ٢٣.

(٢١) وليد خازندار، **أفعال مضارعة**، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨٦، ص: ٤١.

(٢٢) أمجد ناصر، **أثر العابر**: مختارات شعرية، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٥، ص: ٥١.

(٢٣) زكريا محمد، **الجواد يجتاز أسكدار**، دار السراة، لندن، ١٩٩٤، ص: ٤٨.



# التجريب فى القصيدة المعاصرة

## أشكال التعبير عن دلالات التشظى والغياب فى القصيدة العربية المعاصرة وكيفيات توظيفها

وليد منير*

يبدو التشظى والغياب جزءاً لا يتجزأ من نسيج العالم المعاصر، ومن صميم تكوينه، فحاضر الوجود الإنسانى يتسم بكونه حاضراً مبعثراً، ممزق الأوصال، مشحوناً بالتناقضات الصارخة التى تدمر إيقاعه تدميراً، وتجعل من صورته انعكاساً واضحاً لمعانى العبث والاستلاب واليأس واللاجدوى؛ أى تجعل منها تعبيراً عن نزوع الغياب لا عن قوة الحضور.

وبالرغم من حيوية الاكتشافات العلمية المستمرة، والتطور الدائب فى نظم المعلومات والتقنية على المستويات كافة، فإن الحياة نفسها تفقد دوافع نموها واتصالها على نحو عجيب، كأن التقدم يحوى بذرة الفناء فى داخله. ولعل فقدان الضوابط القيمية التى تحكم استخدام منجزات التقدم وتوظيفها هو رحم هذه المفارقة المؤلمة، فالاحتكارات والحروب واختلالات التوزيع بأنواعها العديدة تؤصل المفارقة وتعمق من إدراكها.

ويلقى كل ذلك بظله الثقيل على أنماط العلاقات الإنسانية حد أن تتشوه علاقة الأنا بذاتها، فضلاً عن تشوه علاقاتها بالآخر. هنا، لا يصبح «الآخرون فقط هم الجحيم» كما يقول «سارتر»، بل تصبح الأنا كذلك جحيماً فى عالم يمثل الجحيم لحمته وسداه.

يعبر الفكر المعاصر عن هذا الجحيم عبر احتفاله المتواصل بمفاهيم «الاغتراب» و«الجنون» و«السلطة» و«العبث» و «التمرد» و«التفكيك» و«التناقض» وتأكيده إياها.

ويعبر الفن والأدب فى تياراتهما الحديثة عن هذه المفاهيم أيضاً بأساليبهما الخاصة.

وبالرغم من أن صناعة الجحيم قد بدأت ونمت وتبلورت على صعيدى الأسباب والنتائج فى الغرب الرأسمالى، وشهدت ذروتها فى انفراد النظام العالمى الجديد بالهيمنة، فإن مشهد الجحيم بتفصيلاته المتزايدة قد امتد واتسع فى واقع المجتمعات غير الغربية على نحو أكثر تشويشاً

---

* شاعر وناقد مصرى.

واضطرابا، مما ضاعف تأثير النتائج، وحال دون مقاومتها مقاومة فعالة، وأفضى إلى فوضى القيم وتداخل المعايير بصورة فادحة.

ـ ٢ ـ

على حين يرث العالم من تاريخه القديم صورة الاستبداد والقهر، يستعير من عالم الغرب الحديث مظهر القيم التي أنتجتها آلة الحداثة التقنية دون ترشيد أو تحكم. وبذلك فهو يجمع كل المثالب في سلة واحدة.

تؤدي هذه التوليفة الرديئة إلى نفي أصالة الوعي، وتفضي إلى زيف الفعل، وهكذا تشي المحصلة الأخيرة بهزيمة محققة.

تستقبل المجتمعات الهزيمة في صورة الانهيار السياسي ـ الاجتماعي ـ الاقتصادي، ولكن الفرد يستقبلها ـ على مدى أبعد ـ في صورة الجنون وصورة التبعثر وصورة الانسحاق العبثي، مما يجعل الغياب المحور الأساسي في حضور الخطاب، كما يجعل التشظي الرسالة الأم فيه، الرسالة الفاتنة التي تغوي الروح أن تجرب نفسها بعيداً عن الواقع الذي ينافسها بغرابته. أليس عليها أن تصنع من ذاتها أطروحة موازية لأطروحة الواقع ومختلفة عنه في آن؟! أليس عليها أن تثبت وجود الإمكان في مقابل الضرورة حتى لوكان هذا الإمكان مسكوناً بكآبة سرية أو بشفافية معتمة؟!. إنها إعادة إنتاج المفارقة أو تمثلها على نحو آخر، لا شأن للخارج به، باطني وشخصي وغير قابل للمحاكمة: اليقين المجروح الذي انفتح على المحال دون أن يعي.

ـ ٣ ـ

يقول إريك فروم إن المجتمع الإنساني المعاصر يقف على حافة الفناء ما لم يحدث تغيير أساسي في قيم البشر واتجاهاتهم. بيد أن هذا التغيير لن يكون ممكناً ـ في رأيه ـ إلا ـ حال اقترانه بتغييرات اقتصادية واجتماعية جذرية، تتيح للقلب الإنساني فرصة التغيير، وتمنحه البصيرة والشجاعة اللازمتين[١].

يؤكد فروم كرننا مقبلين على كارثة، ويقرر أن جهداً جاداً لا يبذل لتلافيها، كأن الأمر كله قدر لا راد له.

هل تولد هذه الحقيقة الشعور بالخوف، بالعجز، بالفقدان، بالغياب، بانتصار العدم؟ وفي العالم الفقير كما في العالم الغني ثمة إدراك بعيد للمخاطر التي تنطوي عليها سياسة عدم الاتساق بين الحرية والعقل، بين التراكم والتحقق الإنساني الموسوم بالأصالة، بين نمو الأنساق والأنظمة والمؤسسات وانكماش الإحساس بالأمان والسعادة، بل إن البشر في المجتمعات الإنسانية الفقيرة يخلخلهم شعور مزدوج بالقهر لأنهم ضحية التردي الداخلي والاستغلال الخارجي في آن. وهم يعيشون، بالرغم من ذلك، نتائج منظومة غريبة عنهم، قفزوا إليها عبر عملية استيراد حضاري غير منتظم، في بيئة تفقد ـ بدءاً ـ مقومات استيعاب السلعة الواردة بقدر ما تفقد القدرة على مجاوزة الآثار الجانبية لها، فهي تشبه المريض الذي يتناول الدواء دون التفات إلى مقدار الجرعة الواجبة أو إلى احتياطات الاستعمال ونواهيه؛ لأنه لا يعرف خواصه الدقيقة، ويجهل تركيبه ومدى فاعليته.

تؤدي سياسة عدم الاتساق إلى التشوه العام، ويؤدي التشوه العام إلى أشكال فردية من التشوه، وتعمل هذه الأشكال الفردية على انحراف الوقائع الإنسانية الصغيرة عن مسارها، وإضفاء طابع عبثي مأساوي ـ تدريجياً ـ على كل شئ. وعن طريق الانشطار والتسلسل كما يحدث في التفاعلات الفيزيائية العالية، وعن طريق ما يصحب هذا الانشطار وذلك التسلسل من تبادل مستمر للآليات بين النظام العام والأشكال الفردية، يتأسس اليأس وفقدان الثقة والتباس الضمير وإعتام التخاطب والشعور الممض بالتنافر والسلب والكراهية. وربما تتولد الرغبة في الانسحاب أو الرغبة في العنف. وكلتا الرغبتين تعبير ـ في الحقيقة ـ عن الغياب، سواء أكان غياب الأنا أم غياب الآخر أم كليهما معاً.

ـ ٤ ـ

يأخذ التعبير عن دلالات التشظي والغياب في القصيدة العربية المعاصرة أشكالاً عدة أهمها فيما نرى: «الحذف»،

«القلب»، «القطع»، «التشذير»، «إحلال التضاد»، «إشباع سياق النفى»، «التظليل»، «التشويه».

وترمى هذه الأشكال جميعها إلى أسلبة حالة العزلة الإنسانية وتشكيلها تشكيلاً موازياً لمضمونها. وتكاد أغلب هذه الأشكال أن تمثل قاسماً مشتركاً بين عدد من الفنون كفن الشعر وفن السينما وفن الرسم. إنها تصوغ شعرية الحالة فى كل هذه الفنون، وتشحذ طاقتها الإيحائية، وتعزز التفافها حول المعنى.

وليس غريباً أن تعمل هذه الأشكال ، أو بعضها، على تسويغ عالم فانتازى مفارق لعالمنا المألوف، فعن طريق ذلك العالم المفارق فقط تستطيع الأنا المشظاة أو الغائبة أن تعثر على حضورها الأسطورى، وأن تكون قريبة من لا وعيها الذى يفضح سره لشدة ما يسهر عليه، كما يقول «باشلار»:

> تتوقف الحركة من وضع إلى آخر على تلك القدرة التى تتشبع من خلالها الفانتازيا بالرمز، وفى وسع بعض قياسات التحكم الرمزى هنا أن تتحقق مادامت الفانتازيا تمنحنا هبة الفرار من الكينونة (٢).

لن تكون الكتابة، منذ الآن، بيت العالم، بل ستكون بيت الغريب الذى يبحث عن حضوره الآخر. الكتابة بيت فى فضاء الزمن، واسع باتساعه، لا تحده تضاريس المكان، أو كما يقول «أدونيس» عن «الشعراء»:

يصنعون
للفضاء مفاتيحه .
لم يقيموا .
نسبًا أو بيوتًا
لأساطيرهم
كتبوها
مثلما تكتب الشمس تاريخها.
لا مكان ...

(كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل)

ـ ٥ ـ

«الحذف» هو بلاغة الغياب الأولى. وهو يصنع قفزة مفاجئة فوق فجوة غير منظورة. الحذف نوع من المحو. هل نكون مفرطين فى التأويل إذا قررنا أن الحذف يمثل نزوعاً طاغياً إلى استبعاد جزء أساسى من الوجود الملموس، من الأنا أو من العالم كى يؤكد حضور ما ليس ملموساً؟!

يقول محمود درويش فى «كان ما سوف يكون»:

مرت بين كفينا عصافير وموت عائلىّ .
ليس هذا زمنى . عاد شتاء آخر . ماتت نساء .
الخيل فى حقل بعيد . قال إن الوقت لا يخرج منى .

(أعراس)

يحدثنا الشاعر عن «الانفلات»؛ عن مروق الذكرى، وعن الدفء العائلى الذى غاب بالموت، عن العصافير أو الأحلام الهاربة، وعن زمن لا تجد الأنا فيه هويتها. ويتم القفز من لحظة الذاكرة المفعمة بالأسى فجأة إلى حاضر رمادى دون تمهيد. تبلور مسافة الفراغ إيحاءها عن طريق التداعى. ويستحضر فصل سقوط الأوراق والريح والمطر ذكريات عصف الماضى بالقلب، ثم تتم قفزة أخرى أوسع وأكثر حدة حيث تلمع فانتازيا الموت من جديد على نحو يثير الشجن، ويربط بين الأنوثة والنبالة والطبيعة فى سياق النأى والإيغال فى التباعد والتلاشى. وتأتى القفزة الأخيرة لتصف الأنا بكونها محبس الوقت وقفصه وسكناه. ثمة أشياء مفقودة بين الذاكرة والحاضر، وبين الحاضر ومشهد الموت العجيب فى المكان النائى، وبين ذلك المشهد والوقت الذى يقطن جسد رجل أو روحه. هذه الأشياء المفقودة لم تضع ولكنها ضيعت لكى يحل محلها ما لم يكن موجوداً من قبل: أثير الرغبة الذى يعكس الشهود فى الغياب، فتصبح «أجسادنا أرواحنا» كما يقول المتصوفة، أو كشافة الزمن النفسى الداخلى الذى يختزل التدرج والتعاقب فى منطق معاكس يجد تبريره فى الحلم حيث تنكسر حلقات الاتصال الظاهرة فى سلسلة الأحداث ليكون ما ليس فى الإمكان ممكناً. ويقول سعدى يوسف فى «كيف؟»:

وفى الحلم

تدخل حتى الشجيرة

مثقلة بالسكاكين ...

... ... ..

... ... ...

... ... ...

هل قلت: إنا انتهينا؟

(الوحيد يستيقظ)

هنا يتم الحذف بطريقة أكثر إفصاحاً عن نفسها. إن ما يقع عمداً من مشهد الدخول والخروج على مسرح الحلم يبادر - بدءاً - بتأكيد بداهة الغياب. فإذا كانت الغصون سكاكين فليس ثمة ما يبرر سرد تفصيلات المذبحة. كان فى وسعنا أن نتوقع من الشاعر قولاً من شأنه أن يضىء الفجوة المعتمة، وكان فى وسعه أن يقول لنا:

وفى الحلم

تدخل حتى الشجيرة

مثقلة بالسكاكين،

(تترك أغصانها جسدى

كالشبابيك

أنزف

حتى يدثرنى بعباءته الموت)

هل قلت: إنا انتهينا؟

بيد أن الشاعر لم يقل هذا. لقد ترك لنا أن نملأ السطور الثلاثة بالمراحل الثلاث: الطعن، فالنزيف، فالموت. الغياب لا يحتاج إلى تأكيده بالكلمات، ولكنه يحتاج إلى تأكيده بالصمت، يكفى أن تدخل الشجيرة القاتلة غابة الحلم ليستدرك القتيل بتساؤله ما كان قد نسيه: هل قلت إنا انتهينا؟

- ٦ -

يسعى «القلب» إلى نوع من الإبدال أو كسر التعاقب المعروف ليبرز تفرد حدث ما، مدهش، وغريب، وخارق للمألوف. من ذلك قوله تعالى «ثم دنا فتدلى» فالأصل فى ذلك «تدلى فدنا» أو قوله تعالى «فضحكت، فبشرناها بإسحاق» فالأصل فى ذلك «فبشرناها بإسحاق، فضحكت» ولكن فى حدث المعراج أو فى حدث الإنجاب بعد تمكن الهرم من الإنسان ما يشى بالإعجاز والغرابة، مما دعا إلى تقديم ما وجب تأخيره وتأخير ما وجب تقديمه لإظهار خرق العادة ومجاوزة الأسباب.

فى سياق التعبير عن دلالات التشظى والغياب يعمل «القلب» على تأصيل عنصر المفاجأة أو البغتة، وتدشين عجائبية الحدث، واختطاف الواقع من واقعيته لإعادة تشكيله بوصفه فانتازيا مفارقة لمنطق اليومى والعادى والسائد.

يقول محمود درويش:

كان ما سوف يكون

فضحتنى السنبلة

ثم أهدتنى السنونو

لعيون القتله

(كان ما سوف يكون/ أعراس)

لقد صار المستقبل البعيد ماضياً قريباً. تم استعجال الموت إلى حد لم يعد للوقت به طاقة على الانتظار. الفضيحة والهدية يتقاسمان الخيانة، السنبلة والسنونو، الأرض والمدى. فقد المكان ضميره فعكس الزمن مساره، وتدفق من المستقبل إلى الماضى ليكتمل غياب الأنا اكتمالاً أسطورياً فى الحاضر الذى يصبح فيه القتيل هدية لعيون قاتله. هذه المجانية الفادحة هى التى تؤكد مأساوية الموقف، وتكشف عن عبثيته، فى آن.

وإذا كان العنوان هو العلامة الأولية التى تهجس بالمعنى أو بالمدخل الذى يضىء - بدءاً - فضاء النص، فإن عنوان «كان ما سوف يكون» يضع الآتى موضع «المقلوب» منذ اللحظة الأولى. وعلى النحو نفسه يجعل محمد عفيفى

مطر لإحدى قصائده هذا العنوان: «وجوها يتنظف الدم» ليكون «القلب» هو العلامة الأولية فى القصيدة والمدخل إلى فضائها:

واركض فإن فلاة الروح واسعة

والموت ظبى قواف ، ربما انفتقت منه الجوارح

فى عينيك فانهملت هذى الوجوه :

فهل هذى الدماء إلى يوم القيامة ؟!

قال الراحلون : أجل ....

(وجوها يتنظف الدم/ احتفاليات المومياء المتوحشة)

تنبثق الوجوه من الدم أو تقطر منه ليصبح الدم هو الأصل الذى يخفى طيه الصور. وعندما يسيل يصير - بغتة - مرآة تفضح خلقة الخلائق. والوجوه، كذلك، دموع تنهمل من العينين اللتين انفجرت فيهما القوافى على هيئة حيوان جميل ورشيق ولكنه يمثل استعارة للموت. هل الموت جميل ورشيق كالقصيدة؟ وهل القصيدة هدف للصيد أو للذبح كالغزال؟ يقول الراحلون: أجل. والراحلون هم الغائبون المنفيون بالموت أو السفر أو الصمت عن الكلام، وجوههم شظايا من مرايا الدم أو عقد دمع مفروط يزف مرثية القوافى إلى فلاة الروح الواسعة.

إن «القلب» مفارقة تعكس دورة الطبيعة والزمن والأشياء ، لتقدم النتيجة على السبب، والمعلول على العلة والقضية على البرهان. وهى بذلك تفترض الحقيقة المضادة دوماً بوصفها أصلاً وبداية فى تاريخ تأسيس الوجود المؤوّل أو الكامن.

- ٧ -

يمثل «القطع» شكلاً من أشكال الربط. وبقدر ما يكون التعاقب أو الاتصال قائماً بين لقطتين متباعدتين فى المغزى أو الدلالة تصبح الوحدة التركيبية أكثر تعقيداً وصعوبة. ويبرز هذا الأسلوب واضحاً فى فن السينما، ولكنه يتفرد فى اللغة الشعرية بخلق حساسية على جانب كبير من العمق والغموض والشفافية فى آن.

يقول عبد الوهاب البياتى فى قصيدة (المغنى والقمر):

- ١ -

رأيته يلعب بالقلوب والياقوتْ

- ٢ -

رأيته يموتْ

- ٣ -

قميصه ملطخ بالتوتْ

وخنجر فى قلبهْ

وخيط عنكبوتْ

يلتف حول نايه المحطم الصموتْ

وقمر أخضر فى عيونه

يغيب عبر شرفات الليل والبيوتْ

وهو على قارعة الطريق فى سكينة يموتْ

إن «الانحراف» الأساسى يكمن فى القطع الأول؛ أى فى الربط بين اللقطتين (١)، (٢) على ما بينهما من تباعد لافت، أما اللقطة (٣) فتعد امتداداً للقطة (٢)، ولكن اختزال اللقطات اختزالاً شديداً يمثل، إذا اقترن بالقطع الذى ينهض بربط التباعدات، عصباً درامياً متوتراً ومشدوداً، ويعكس حالة من المداهمة والفجائية والدهشة. إن القطع ينطوى على «الحذف» أيضاً، ولكنه يتسم، إضافة إلى ذلك، بحدة أكبر وتحديد أشد نتوءاً لأنه يعتمد فى جوهره على العزل.

إن اللقطة هى أصغر وحدة من المونتاج كما يقول يوري لوتمان، وليس تتابع لقطتين هو مجموعهما، بل هو اندماجهما فى وحدة دلالية مركبة من مستوى أعلى[٣].

يطلق چون كوهين على هذا النوع من الربط «ربط المجاورة» وهو نوع يتخطى الربط عن طريق العطف، والربط عن طريق المجاورة.

يميل «الحذف» غالباً إلى الربط عن طريق المجاورة، ولكن «القطع» ينزع - فى أعلى مستوياته - إلى الربط عن

طريق المجاوزة لكى يحقق أقصى فاعلية وظيفية لتقنية «الفجوة». عم تعبر الفجوة ببساطة؟ إنها تعبر عن سقوط أشياء وأشياء فى المابين. وبقدر ما يكون هذا المابين واسعاً، تصبح الأشياء المستبعدة أو المحذوفة أكثر عدداً. وفى التعبير عن دلالات الغياب تصبح الحاجة إلى «الفجوة» الأعمق متزايدة باطراد. الغياب ذاته فجوة شديدة الغور. الغياب عزل جارح. والغياب، أخيراً، اختزال عريض لتراكم الزمن والتفصيلات والمظاهر.

ـ ٨ ـ

«التشذير» تمزيق لأوصال الكلمة أو العبارة أو الصورة، وتفكيك لوحدتها الواحدة، بحيث تبدو كل جزئية منها ذات كيان مستقل معزول عن نظيره، رغم اتصاله السياقى به. إنه تشكيل بصرى موازٍ لمضمون التبعثر والتناثر والتشظى. ودراسة الكلمة أو العبارة أو الصورة التى يقع عليها الاختيار للتشذر هى مناط استكناه الجانب المعنىّ من العلاقة، ووسيلة حل شفرتها.

تمثل الشذرات فى النص علامة. وهى ـ بالتحديد ـ أيقونة التجزؤ والتبعض والتفتت والتكثر؛ أيقونة انحلال الوحدة الواحدة.

تنطوى عملية «التشذير» كذلك، على ما يسمى بـ «التصدر» Foregrounding؛ لأن اللغة تستخدم ـ فى هذه الحالة ـ استخداماً غير متوقع، لافتاً للنظر، وغريباً؛ بحيث تكون الكلمة أو العبارة أو الصورة المشذرة محط اهتمام مفاجئ بما تمثله من تميز شكلى وموقعى داخل سياق النص[٤].

يقول سعدى يوسف فى قصيدة «الكوفة»:

ما سميناها لتكون مدينة

لم نبن بها إلا المسجدَ

والسورَ

وكوخ علىّ ...

... ... ...

... .. ...

... .. ...

لكن القرن الأول لم يعد الأول

ها نحن أولاء نغادرها

م

ش

ن

و

ق

ى

ن

على ماسورات مدافع دبابات ...

(الوحيد يستيقظ)

تتدلى كلمة (م ش ن و ق ى ن) رأسيا كحبل المشنقة تماماً. وهى «حال» تشير إلى هؤلاء «المفعول بهم»؛ العرب الآتين من الصحراء وقد بلغ منهم الجهد مبلغه:

نحن أتيناها ظمآنين جياعاً

نعرج من وهق الرمل

ونعمى من وهج الشمس ...

المشنقة هى الحاضر المعتم المستبد المهزوم فى مقابل الماضى مرفوع الرأس، حيث كان «المفعول بهم» «فاعلين» رغم الشظف والمسغبة والسفر الطويل المرهق:

قطعنا العالم: من مكة حتى قصر النعمان

قطعنا العالم بالسيف

إلى أن نتأ العظم بأيدينا ومحاجرنا ... وابيضّ.

العلاقة، إذن، بين الماضى والحاضر هى العلاقة بين (الحياة ـ الحضور ـ الوحدة) و (الموت ـ الغياب ـ التشظى). إنها مفارقة ساخرة موجعة تجهد القصيدة فى إبرازها بأكثر

من وسيلة لتعمق فينا إحساس الفجيعة، وتعرينا من أقنعتنا الزائفة، وتتركنا مأخوذين بعمق الهوة التى تفصل بين «كوخ على» و «ماسورة مدفع الدبابة» على هيئة فراغ منقوط فى ثلاثة سطور محذوفة:

... ... ...

... ... ...

... ... ...

ويقول أدونيس فى قصيدة «جسد»:

أنزلق على مدية جرف مجهول

تنزلق لغتى على مدية الهاوية

وبين نشوة الدوار

وشفا هلاك غير مرئى

أتدلى

لا ............... تقريباً

بين

فى

ربما ..... ..... أبداً

(مفرد بصيغة الجمع)

تقوم عملية «التشذير» هنا بتوزيع غريب، ولكنه محكم. لا يمثل شكل الشذرات «حالة انزلاق فوق جرف أو هاوية» بقدر ما يمثل، من خلال التناظر الهندسى لإحداثيات الألفاظ، حركة التدلى البطئ (فى) عمق ما أو (بين) سطحين غائرين.

×

× ............. ×

×

×

×.... ....×

وعن طريق تأمل الارتباطات ، نكتشف أن «الجسد»، الذى يذكر منكراً لا معرّفاً فى عنوان القصيدة، يتدلى بين النفى (لا) والتقريب (تقريبًا)، بين الاحتمال (ربما) والمستقبل الدال على الاستمرار (أبداً) . وهو، فى الوقت نفسه، يتدلى (فى) النفى والتقريب، (فى) الاحتمال والاستمرارية. الجسد يتدلى (بين) الأشياء، و(فى) الأشياء معاً. ومعنى ذلك أن أشلاءه تتناثر وتنزلق: «أنزلق على مدية جرف مجهول» . كأنه يتشظى حين تمزقه المدية مزقاً. واللغة كذلك،تنزلق وتتشظى بين النفى والتقريب، بين الاحتمال والديمومة، كما هو الجسد . الجسد لغة، واللغة جسد، والعلاقة بينهما هى الانزلاق والتناثر. الأنا مبعثرة فى اللغة، واللغة مبعثرة فى الأنا. كأن كلتيهما هاوية للأخرى، ومدية للأخرى فى آن. هذا التبديد المتبادل يمنح «الهلاك»و «النشوة» معًا. إن لذة الموت تنطوى على موت اللذة، ولكن غياب الجسد واللغة أو تشظيهما بفعل بعضهما البعض يجعل من المسافة بين (النفى) و (التقريب)، أو بين (الاحتمال) و(الاستمرار) مسافة موهومة؛ لأن الداخل ينداح عن الخارج، والخارج ينداح عن الداخل . (بين) هى (فى) دون أى فرق. الإيروس (الجسد) واللوجوس(اللغة) يتماهيان ويتنافران فى الوقت نفسه. وهكذا يغيبان لصالح حضورهما المزدوج، حضورهما الذى يمزقه الالتباس.

- ٩ -

إحلال الشئ فى نقيضه، والتعبير عنه به، هو ما نعنيه بـ «إحلال التضاد» . وفى قدرة هذا الإحلال أن يولد صورة شعرية مدهشة، ولكنها مشحونة بطاقة سالبة تنفى مفهوم الشئ نفسه.

يقول محمود درويش فى قصيدة «متتاليات لزمن آخر» :

كان يوماً مسرعاً . والغد ماض

قادم من حفلة الشاى . غداً كنا !

وكان الامبراطور لطيفاً معنا . كنا غداً

... نشهد تدشين الركامْ

(لماذا تركت الحصان وحيداً)

«الغد ماض»، ونحن كنا ولكننا لم نكن بالأمس، بل «كنا غداً». كتب عالم الرياضيات الفذ ستيفن هوكنج ذات يوم يقول إن الكون إذا عكس مساره من التوسع والتمدد إلى الانخساف والتقلص فسوف يعيش الناس حياتهم رجوعاً إلى الوراء فيموتون قبل أن يولدوا.

إنه زمن آخر حقاً كما يقول محمود درويش فى عنوان قصيدته؛ زمن يعود فيه الكون إلى نقطة صغيرة جداً، إلى حجم بروتون واحد كما كان فى البدء، له كثافة لا متناهية بما يفوق الخيال. كأن رحلة العودة إلى الدثور أو إلى الهباء الشامل هى المعزوفة الفائتة الباقية. سوف نشهد تدشين ركامنا فى هذه الفانتازيا البهيجة، وسوف نحتفل بها كما يحتفل بنا الزمان الناكص على عقبيه. ستضمنا غواية العدم فى حنان ولطف لأن العدم سيد الجميع. هنا يكشف الغياب عن ذاته بوصفه نعمة غير محدودة. ورحمة يتعذر وصفها، ألم نقل من قبل إن «الفانتازيا تمنحنا هبة الفرار من الكينونة»؟

يقول أدونيس أيضاً:

من الآن يلمح الأبد

من الآن يتحسس البدء

أ ب د = ب د أ

استغوِه ، أيها النبض الذى يحكم الغيب

كن إيقاعه

امنح لرأسه أن يهوى بين ذراعيك

(جسد/ مفرد بصيغة الجمع)

يتم هنا «إحلال التضاد» من خلال «التشذير» نفسه: أ ب د = ب د أ، ويلعب الجناس التام أيضاً بين «الأبد» و«البدء» دوره الواضح فى تأكيد التعادل أو التساوى، ولكنه تعادل التشظى وتساوى التناثر والانفراط. هذا هو إيقاع التلاشى فى «كن إيقاعه»، و «امنح لرأسه أن تهوى». الغياب هو الراحة. الغياب هو الحضور الذى لا يقتضى ثمناً فادحاً من أجل إثبات ذاته. إن شيئاً لا يدحضه ولا يضطره إلى دفعه أو الصراع معه. «إن فكرة العدم تنطوى على شئ أقل مما تنطوى عليه فكرة شئ ما. وهذا هو منبع السركله»، كما يقول برجسون(٥).

«إحلال التضاد»، أخيراً، تفريغ للملاء من ملئه، للمسافة من مسافتها، للاتساع من اتساعه، للزمن من امتداده، للحدث من فعله، وللأنا من ذاتها. إنه تخل عن المحتوى، ولكنه ليس تخلياً عن المعنى، فمعناه يظل قائماً فى التراجع، فى العكس وفى كف كل شئ عن الاحتفاظ بمفهوم له إزاء الأشياء الأخرى.

- ١٠ -

نعنى بـ «إشباع سياق النفى» نوعاً من النفى المكثف الذى يوجه السياق ويتحكم فى امتداده من خلال عنصرين هما: عنصر التكرار، وعنصر التقابل. فالسياق، فى هذه الحالة، لا يستطيع أن يتنفس خارج هذه الحدود؛ لأنه يصير مشبعاً تشبعاً عالياً بالحركة الدورية لقوانين توليده.

يقول محمود درويش:

لا تاريخ للأيام منذ اليوم ،

لا موتى ولا أحياء .

لا هدنة ،

لا حرب علينا أو سلامْ

(متتاليات لزمن آخر)

ويقول:

هنا وُلدت ولم أولد

سيكمل ميلادى الحرون إذاً

هذا القطار

ويمشى حولى الشجر

هنا وُجدت ولم أوجد

ساعثر فى هذا القطار

على نفسى التى امتلأت بضفتين لنهر مات بينهما

كما يموت الفتى

«ليت الفتى حجَرٌ...

(مر القطار / لماذا تركت الحصان وحيداً)

يعتمد «إشباع سياق النفى»، فيما يبدو من المثالين السابقين أيضاً، على قدر ملحوظ من «التداعى الحر» الذى يبلور روح الغناء. وللغناء أن يكون مرثية كما يكون رقصة عرس أو حرب. المرثية هنا احتفال بقدرة الغياب على التجدد. وفى عطف الثنائيات الضدية على بعضها البعض (الموتى والأحياء، الحرب والسلام، الولادة واللاولادة، الوجود واللاوجود) يجد التصالح معناه، وبمثلك التجاور غايته، مما يعزز دور النفى ذاته، ويجعل منه بؤرة لعدسة السياق التى تمتص حزمة الضوء دون أن تعكسها أو تكسرها.

يعمل التكرار على إشباع نمط نحوى بعينه، وهو ما يطلق عليه ياكوبسون وعلماء الشعرية الآخرون «التوازى»، بينما يعمل التقابل على أن يغطى النفى مساحة الأشياء والمسميات والأفعال كلها على ما بينها من اختلاف، أو تناقض.

يصبح سياق النفى بفضل التكرار والتقابل مفعماً بتأكيد السلب، ويدعم «التداعى» الذى يعد شكلاً من أشكال التكرار هذا المظهر ويؤصله. هكذا يتسم النفى بالكلية والديمومة فيبتلع ما عداه. ما الذى يدعو الأشياء، إذن، إلى الفعل: «سيكمل ميلادى الحرون هذا القطار، ويمشى حولى الشجر؟» وما الذى يدعو مشهد الطبيعة والكون إلى التناغم والصفاء: «كل شئ هادئ فى ملتقى البحرين، لا تاريخ للأيام منذ اليوم» ؟ وما الذى يدعو أمنية الخلود القديمة إلى الانبثاق «ليت الفتى حجر» ؟ لعل هذه «المفارقة» هى التى تحيى معنى النفى ذاته بوصفه المعنى الأولى للموجودات، بل لعلها هى التى تصور لنا أيضاً، خضوع ماهيتين لمنطق واحد أصلاً. وهذا ما يفسره برجسون بقوله «إن الملاء طراز على نسيج الخلاء، وإن الوجود يضاف إلى العدم»[٦٦]. إن هذه «المفارقة» تبرز حقيقة جوهرية وتؤكدها، وهى أن الوجود والعدم كليهما يقعان على سن مدببة أو على حافة يعتورها قلق دائم، مما يجعل كلا منهما على أهبة الانزلاق نحو الآخر فى أية لحظة. وهذا ما يفرره العلم فى مرحلته الأخيرة، وما هجس به الشعر ـ كذلك ـ دون أن يكون له سوى أداة الحدس أو الخيال.

ـ ١١ ـ

«التظليل» منحى بصرى ينحوه الرسام فى لوحته، ولكنه يعنى ـ فى الحقيقة ـ ما هو أكثر من كونه مقابلاً بسيطاً للضوء. إنه يعنى نوعاً من الاختباء والكمون. وهو ما دعا يونغ ورفاقه إلى تسمية التشخص اللاواعى بالظل. الظل هو التوارى، وثمة ما يجمع، من حيث الصوت والدلالة، بين «التوارى» و «الوراء» ؛ فالظل رجوع ما إلى الوراء، تأخر عن الإفصاح والإبداء وغياب عن التصدر أو نفى له.

يقول سعدى يوسف فى قصيدة «مصطفى» :

يا حلو يا مصطفى
يا زينة الشبانْ
مرت غيوم العدا
مرت على «حمدانْ»
يا حلو يا مصطفى
هان الذى ما هانْ
بعد الندى والندامى
ضعضعوا البنيان
يا حلو يا مصطفى
يا سدرة البستانْ
يا ليت شمس الضحى
حنت على الولهان

تابوت أخضرْ
وسماء بيضاءْ
ويطلع النخلة يبتل الماءْ

فى الضفة الأخرى: عمر
فى شاطئنا : كان أبى

فى شط العرب : الزورق مختبئ بين البردى. وحيد .

لم يبق من النخل سوى أعجازٍ خاوية

أن سماء بيضاء

سماء كانت خضراء

تمد يديها نحو سماء ثالثة :

«أنا عريانة

أنا عريانة

ذهبت بالنخل مدافعهم

ذهبت بالأهل مدافعهم

أنا عريانة»

والبصرة تدخل تحت شوارعها

تدخل تحت الماء أجاجاً

تدخل تحت الكتب الموصوفة .

تدخل فى الروح ولا تخرج إلا والروح ...

مدينتنا !

(مصطفى/ محاولات)

يأخذ الشهيد موضع التصدر دائماً من وجوده داخل إطار كإطار اللوحة. أما المدينة والذكريات التى ترتبط بها؛ تاريخها وأحزانها وهزائمها وأحلامها، فتتداعى خارج الإطار. المدينة ظل الشهيد وليس العكس. المدينة ذاكرة، والشهيد هو الذكرى التى تمد ظلالها متمثلة فى المدينة بذكرياتها المختلفة. الذاكرة ظل لذكرى بعينها. كأن هذه الذكرى شجرة وارفة ظلالها الممدودة هى المدينة بكل ما تحويه من ذكريات منفصلة عن ذات الشهيد ومتصلة به فى الوقت نفسه، إنه نوع من «القلب» الذى يسعى إلى أسطرة الموت البطولى. «مصطفى» هو المفارقة التى تؤسس لكسر التعاقب المألوف بين التجلى والكمون. لنقرأ:

والبصرة تدخل تحت شوارعها

تدخل تحت الماء أجاجا

تدخل تحت الكتب الموصوفة

تدخل فى الروح ....

هكذا تختبئ المدينة الجهيرة، يختبئ الحضور الظاهر الذى لقننا من قبل درساً بليغاً:

أيام أتيناك تعلمنا كيف يدور القطر خبيئًا بين الظل وبين النخل.

هنا يتجلى الغياب بوصفه حضوراً يعلن أسطورته:

يا حلو مصطفى

يا زينة البصرةْ

نوم الهنا، مصطفى ...

ما أضيق الحفرةْ

هذا التبادل فى الدور يجعل التظليل أداة طيعة مرنة؛ فالظل علامة تخضع للتحول مادامت تفقد نفعيتها أو استعماليتها المباشرة، وتجاوز آلية وظيفتها. ويعتمد توليد الدلالة فى هذه الحالة على إعادة إنتاج العلامة فى سياق جديد.

يمثل «الحلم» أيضا سواء أكان فى اليقظة أم المنام نوعا من «الظل». إنه يعرج على منطقة مخبوءة وغامضة، ويرسل نحوها أشواقه أو مخاوفه.

يقول حسب الشيخ جعفر فى قصيدة «خيط الفجر»:

فى الفجر الشتوى الناحل أبحث عن آثار خطاها فوق الثلج، وأتركها فى حافلة المترو تتسرب بين يدى، وأتبعها فى الزحمة أرقبها ساعات مجنونا بالحب، أقول لنفسى:

ها هى تبطئ خطوتها لكنى أعبر

قنطرة تتهدم قرب الضفة

(تلقانى ، تتفرس في وجهى ،

وتشير إلى الكهف المتضور،

أخطر شاحبة فى ثوب زفافى

الأبيض ، فى تاجى الذهبى ،

وأكشف عن كنزى المخبوء.

وأترك عندك خيط الباب

إلى الليل السفلى ، ويغلبك

النوم المتربص قرب الباب ،

وأطفئ زينتى الليلية أنشر

عنوانى فى ذرات الريح الرملية...)

(عبر الحائط .. فى المرآة)

إن الأنا والظل مرتبطان بالرغم من انفصالهما على النحو الذى يرتبط وفقا له الفكر والشعور معا. ولكن الأنا ـ كذلك ـ فى صراع دائم مع الظل ، كما يقول يونغ من أجل اكتساب الحرية[7].

قد يشير «التدوير» نفسه إلى رمزية النفس التى رُسمت قديما على شكل دائرة، وهناك «تهدم القنطرة» و «تضور الكهف» و «آثار الخطى» و «التسرب من اليدين فى زحام الحافلة». هناك، إذن، الغياب والانكسار ثم التشظى «أنشر عنوانى فى ذرات الريح الرملية». وسوف تعمق صورة المرأة فى ثوب الزفاف الأبيض والتاج الذهبى من إيقاع الحسرة والجنون والفجيعة حتى يبدو (الظل) نفسه، فى النهاية، بمعناه الحرفى هابطا نحو ضياع الأنا المحقق فى سراب الوهم الكثيف:

ويهبط ظلى السلم

تفتح فى وجهى الطرق المبتلة ،

ثانية تتموج فى ورقى امرأة تتخفى عنى ، تترك

لى آثار خطى ورداء أعصره عبثا ، وأضم الريح .

ويصنع انتفاء الوجود المكانى للجسد نهاية آسرة؛ حيث يعبر من خلال «الاستبدال» عن عمق التلاشى واتساعه، وعن قدر الغياب المتكرر الذى يجدد دورته إلى الأبد:

تدق على لهبى بابًا لا تسمع دقته وتطوق

نادلة البوفيت وتبحث عن بدنى.

ـ ١٢ـ

يشبه «التشويه» حلما كابوسيا مفزعا، يتحول عبره الإنسان إلى مسخ، ثمة فنان قد اشتهر بإضافة الهلع إلى مظهر الجسد. هذا الفنان هو «مارينى» الذى يرى فى فنه تعبيراً عن الخوف. تقول أنيلا جافيه بصدد ذلك: فى جذر يأس كهذا يكمن اندحار الوعى[8].

نقرأ من «مذكرات الصوفى بشر الحافى» لصلاح عبدالصبور:

حين فقدنا جوهر اليقينْ

تشوهت أجنة الحبالى فى البطون

الشَّعر ينمو فى مغاور العيون

والذقن معقود على الجبين

جيل من الشياطينْ

جيل من الشياطينْ

(أحلام الفارس القديم)

ونقرأ من «الأعداء» لمحمد الماغوط:

تحت المصابيح المبقعة بالدم

رأيت ضرسى يطول

يلتفت نحو دموعى كالحمامة

وأرجلهم الرفيعة تتشابك كالخيطان تحت المناضد

(غرفة بملايين الجدران)

يلخص الرعب الذى يثيره شكل المسخ قضية «السقوط». أليس غياب الشكل الإنسانى للإنسان هو غياب للعالم لأنه غياب للأمل الذى نضعه فيه؟ أليس تشوه النسب وتداخلها هو المعادل التصويرى لغياب القيمة؟ وما الجمال سوى كونه مظهراً للقيمة؟

تعمل الرؤى المفزعة على تقويض منظومة المثل الجمالية، لا لتستبدل بها مثلاً جمالية أخرى، بل لتفتح الفضاء على وحشية القبح، وتؤكد تقهقر عوامل الاختيار

السوية. ومن ثم فهى تعرقل حيوية الحضور الإنسانى فى العالم، تعرقل النمو والتطور والارتقاء إلى أعلى، لتخلى الوجود أمام اندفاع اللعنة، لتدشن مشهد الجحيم.

ثمة عدسات، من شأنها عندما تركب فى الكاميرا السينمائية، أن تشوه الصورة. هذا ما تفعله اللغة هنا عندما تحاكى ذلك النوع من العدسات. إنها تدمر علاقات التناسب المتعارفة، وتعيد صوغ العلاقة بين جزئيات الوحدة على نحو غريب ومثير للهلع. وبذلك فهى تقوم بتوصيل «رسالة» خطيرة الدلالة فحواها أن الإنسان الذى نعرفه لم يعد موجوداً، وأن الإنسان الذى ننشده لن يأتى أبداً. ليس لدينا سوى المسخ الذى يصعد فى طريق ممهدة لقبحه وقسوته وشهوة امتلاكه.

ـ ١٣ ـ

يقول هوبس: لقد كان الخوف هوى حياتى الوحيد. ربما بدا لنا ذلك ترفاً بعض الشئ، ففى الهوى قدر ما من الاختيار وقدر ما من الفتنة أو الشغف. الخوف، فى حالتنا، ضرورة تتحكم فى الاختيار والشغف لأن الغياب أو التشظى، هنا، حالة قهرية وليس موقفاً. ليس ثمة إرادة أولية تدفع، فى الشعر الذى امتحننا وامتحناه، إلى النكوص، ليس ثمة نزوع باطنى أصلى إلى ذلك. إن الآنية التاريخية/ الشخصية فى ازدواجهما هى التى أنشأت الإرادة أو النزوع، وهى التى وجهتهما فيما بعد. لعل مسارين متفارقين لحضارتين أو ثقافتين يؤديان، أحيانا، إلى بعض الشبه، إلى نتيجتين متقاربتين ضمن منظومتين مختلفتين من النتائج. يؤدى المناخ الإنسانى المفتوح إلى سيولة تفعل الشئ نفسه. بيد أن خيطاً رفيعاً وحاداً، فى آن، يظل قائماً. هذا الخيط هو ما يفصل فضاء عن آخر.

يتميز مفهوم «الغياب» فى القصيدة العربية المعاصرة عن مفهوم «الغياب» فى القصيدة العربية القديمة (مع اعتبار تعدد المراحل التراثية وسماتها)، من حيث كونه مفهوماً يفضح فقدان القدرة على التكيف أو التصالح مع واقع ذى شرائح متجاورة ومتعاكسة القطبية فى آن؛ أى مع واقع يلغى بعضه بعضاً على نحو مشوش ومختلط دون أن يعطى نفسه أو يعطى من خارجه فرصة حقيقية أصيلة لاختيار إحالاته أو تشكيل منطق لجدله. إنه واقع مضطهد من ذاته ومن ما هو خارجه، واقع عشوائى مشذر، ومنفى ومشوه، وخاضع للحذف المطرد.

مفهوم «الغياب والتشظى» فى القصيدة العربية المعاصرة مفهوم مركب، مفعم بالتداخلات والتخارجات؛ لأن وعى الخطاب قد صار أكثر تعقيداً من أحادية التصور التى يتمثلها النمط فى اختزاله وتخففه من العلاقات التى تكسر المألوف. لذلك فإن صوغ النموذج يحتاج، دوماً، إلى تعديد مستوياته، أو تحتاج هذه المستويات إلى التعامل معها بوصفها نماذج مختلفة واقعة فى مستوى واحد.

كان «الغياب» فيما مضى، دلالة لها شكل واحد أو أكثر من شكل. بيد أنه الآن، فى تقديرى، منظومة من الدلالات لها منظومة من أشكال التعبير. وذلك لأن الواقع ـ فى الحقيقة ـ لم يعد واقعاً واحداً كما كان من قبل، بل أصبح أكثر من واقع نحاول أن نضفى عليها جميعاً طابعاً كلياً؛ حيث نعامل كل واقع بوصفه شريحة جزئية تجاور شريحة جزئية أخرى تمثل واقعاً معاكساً.

الغياب ـ أخيراً ـ فى وعينا الشعرى المعاصر، غياب إشكالى؛ لأن له ادعاءاته الفلسفية التى قد تتفق أو تختلف مع هيكله الموضوعى. إن ما نزعمه، دوماً، هو جزء من الوجه وجزء من القناع، ولكنه ليس الوجه محضاً أو القناع محضاً. الغياب غيابنا. وهو يلقى علينا قولاً ثقيلاً. وعلينا أن نقرأ فلا ننسى، وأن نتساءل فلا نرعوى، وأن نجيب فلا يصدنا الهوى عن القصد، ولا يشغلنا المراء عن المرْى، فالحقيقة لا تسفر عن وجوهها المتعددة إلا إذا أرجعنا فيها البصر، ولا نجد تأويلها إلا إذا تقشر اللحاء عن اللب.

## الهوامش:

(١) إريك فروم، **الإنسان بين الجوهر والمظهر**، ت: سعد زهران، عالم المعرفة (١٤٠)، الكويت، ١٩٨٩، ص ٢٨، ٢٩.

(٢) Elizabeth Wright, Psychoanalytic Criticism, Theory in _ Practice, London and New York,: Methuen, 1987,p: 82.

(٣) يورى لوتمان، «سيميوطيقا السينما»، ت: نصر أبو زيد: من كتاب **مدخل إلى السيميوطيقا**، إشراف سيزا قاسم ونصر أبو زيد، دار إلياس العصرية، ١٩٨٦، ص ٢٧٧، ٢٨٠.

(٤) المرجع السابق، ص ٢٤٨، ٢٤٩، ٢٥٠.

(٥) هنرى برجسون، **التطور الخالق**، ت: محمود محمد قاسم، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٦٠، ص ٣١٢، ٣١٣.

(٦) المرجع السابق، ص ٣١٢.

(٧) كارل جوستاف يونغ وجماعة من العلماء، **الإنسان ورموزه**، ت: سمير على، دار الشئون الثقافية، بغداد، ١٩٨٤، ص١٥٦.

(٨) المرجع السابق، ص ٤١٩.




قراءات

# شعرية الخبر

فريال جبورى غزول*

كيف نكتب الخبر؟
كان بإمكانه أن يبتلع كل شئ
السياق المضطرب
والوقائع الملتبسة
أما ما لم يكن يسمح به
فهو الأقوال المرسلة
التى لا تدعمها مصادر
فأيًا كان ما يجرى
وأيًا كان ما يتعلق به
فإنه يطمئن إلى شئ أكيد
أنه ينقل عن آخرين
وأن شيئًا لا يشغله الآن
سوى أى الصيغ أفضل
لكتابة الخبر

محمد صالح [1]

من البداية، أحب أن أوضح عنوان مقالتى الملتبس «شعرية الخبر» وتفصيل قناعاتى النقدية. إن ما يهمنى، باعتبارى مهتمة أصلاً بالأدب المقارن، هو الإضافة الجمالية التى يقدمها أو يبرزها شاعر ما ـ لا بالنسبة إلى شعر أمته فحسب، بل إلى الشعر عامة فى أركان المعمورة؛ أى إن ما يهمنى من الشعر العربى لا توافقه وتراسله مع الشعر العالمى، بل «خصوصيته». ولا أقصد بهذا «محليته»، بل تمايزه عن غيره؛ أى تلك الخصوصية التى تثرى النتاج الشعرى فى العالم، لأنها تقدم نموذجاً جديداً أو استراتيجية فنية مغايرة للمعتاد والمهيمن. وليس الغرض من الدراسة تقديم النموذج باعتباره سلطة فنية أو مثالاً للاحتذاء، وإنما باعتباره رافداً من روافد الإبداع وعزفاً منفرداً فى سيمفونية متعددة الأصوات والآليات.

وقد اخترت عنوان «شعرية الخبر» ولم أتخذ من «قصيدة الخبر» عنوانًا حتى لا أثير مشكلة تعريف القصيدة،

* أستاذ الأدب المقارن، الجامعة الأمريكية بالقاهرة.

وهل يندرج النص الفلانى تحت لافتة الشعر أو النثر. فأنا أرى أن المعركة المثارة حول قصيدة النثر معركة مفتعلة، ولا أرى تبريراً للذين ينخرطون فيها، سواء كانوا رافضين أو متبنين لها. فالنص الجميل جميل فى ذاته ولا يزيده جمالاً أن نشرّفه بلقب «قصيدة» أو ينتقص منه كونه مجرد «نثر». لكن مفهوم «القصيدة» يبقى منغلقاً عندما ينطلق من مفاهيم مسبقة وجاهزة، لا من تحسس آفاق الشعرية كما ترد في مختلف مستويات حضارتنا: حضارة المؤسسة والمعارضة، المركز والأطراف، الأدب الرفيع والأدب الشعبى.

وعند قراءتى ديوان محمد صالح (صيد الفراشات) (١٩٩٦) أحسست بمذاق مختلف ومتميز، حاولت أن أصفه من خلال تحليلى واستقرائى فوجدت جماليته تتكثف فيما يمكن أن نطلق عليه «قصيدة الخبر» - إن صح التعبير - حيث يتخذ الديوان النبأ مادة خاماً يضفى عليها شعريته الخاصة. ومن المعروف أن الخبر الإعلامى أبعد ما يكون عن الشعرية؛ بل إن الشعر كثيراً ما يقابل بخطاب الجرائد والصحف. فالخبر والشعر يكادان يكونان نقيضين، وجمعهما فنياً يحفز الذهن لما فيه من تقاطع الأضداد.

إن الإبداع التجريبى كثيراً ما يقوم على رفض السائد وتقديم البديل؛ وهو ما ألفناه فى الأدب الطليعى، لكن تجربة محمد صالح تتميز بكونها تستثمر شعرياً السائد والمتاح لتعيد تشكيله تشكيلاً جمالياً، كأننا أمام عملية تدوير ثقافية توازى عملية التدوير البيئية، حيث يعاد استخدام الركام من المستهلكات الورقية أو المعدنية فى دورة تحويلية تجعل من النفايات منتوجات ذات قيمة. فلقد أصبحت الأخبار - التى تنهال علينا من صحف العالم وإذاعاته وبرامجه التليفزيونية بأطباقها المتعددة - سيلاً إعلامياً يجرف المتلقى دون أن يهذب ذائقته أو يعمق وعيه؛ بل بالعكس يقوم بتبليده وترويضه. فيصبح المتلقى - قارئاً أو متفرجاً - مستلباً، فاقداً الحساسية الإنسانية والتعاطف مع متاعب الآخرين. فتكديس الأخبار وتتابعها وطرائق عرضها وتقديمها تجعل من القهر والفساد والحصار والتجويع أموراً عادية، لا مفرّ منها وحتى لا بأس بها؛ وكثيراً ما تصبح ترويحية، كأن مايجرى فى العالم من موت أطفال وجوع شيوخ واغتصاب نساء ليس إلا شريطاً للتسلية وملء الفراغ، لاحافزاً للتفكير والتأمل والمراجعة. فالخبر بتقنيات الاتصال الجماهيرى يعطل الاستجابة ويطبّع الفضائح ويجعل الفظاعة تبدو أمراً عادياً فلا تثير ولا تحرّك. وما يقوم به محمد صالح هو إعادة إنتاج للأخبار فى شكل يجعل المتلقى يستيقظ من غفوته، يستنهض فيه التأمل ويستنفر إعادة النظر فيما يجرى حوله.

إن استخدام محمد صالح للخبر أو النبأ يجعل منه أكثر من وثيقة، وإن كان يحتفظ ببعده الوثائقى: إنه يضفى على الخبر قيمة شعرية ترفعه من مستوى الصحافة إلى مستوى الأدب. وتداخل الوثائقى بالأدبى ليس جديداً فى الرواية والمسرح والسينما، وقد كُتب نقدياً الكثير عن تجاورهما وتداخلهما ولكن قلما يحدث ذلك فى مجال الشعر. وأكتفى فى هذا السياق بالإشارة إلى رواية صنع الله إبراهيم (ذات) - ١٩٩٢ - حيث قابل المؤلف، فى تعاقب، بين فصل سردى متخيل وفصل وثائقى منتزع من جرائد مصرية. وقام ألفريد فرج فى مسرحيته (النار والزيتون) -١٩٧٠- بالتوفيق بين التسجيلى والتمثيلى. وأما فى فيلم (المخدوعون) للمخرج توفيق صالح المقتبس عن رواية غسان كنفانى (رجال فى الشمس) فنجد صوراً فوتوغرافية من المخيمات الفلسطينية ولقطات من السينما التسجيلية (اجتماعات الجامعة العربية وهيئة الأمم المتحدة) فى نسيج الفيلم.

ولمحمد صالح ثلاثة دواوين: (الوطن الجمر)١٩٨٤، و(خط الزوال) ١٩٩٢، و (صيد الفراشات) ١٩٩٦؛ وكل منها متميز ويمثل مرحلة شعرية مختلفة. ففى (الوطن الجمر) غنائية تدرج الديوان فى مرحلة المد الثورى، و(خط الزوال) يمثل عنف الانكسار القومى وحديته. أما (صيد الفراشات)، فيتمثل مرحلة ما بعد الانكسار حيث يعكف الشاعر على الانطلاق من نقطة الصفر ليقوم بصياغة لغة ما بعد الانهيار: إنه يكتب قصائد قصيرة أو منمنمات شعرية. وهذه الكتابة، التى تنطلق بعد نهاية حلم واستنفاد مشروع، تتوسل بالجذور الشعرية لتشكل ذاتها. فهى ليست قصيدة ساذجة، وإن كانت متقشفة؛ إنها قصيدة بدائية - بالمعنى

الإبستمولوجي للكلمة - فهي تبدأ مسيرة وتشكل شعرية البدايات. وهي تتشابه مع الأشعارالتي نجدها في ثقافات قديمة ومنقرضة: التعويذة، الحكمة، التهليل، النواح، وكل ما يصاحب الحياة والموت مما يجعل الإنسان ينشد أو يندب. وقد اختار محمد صالح من هذه الأصول الشعرية أو الجذور الإبداعية «الخبر» مبنىً. والخبر نوع من أنواع التبليغ عن حدث، وهو يتجاور مع القصة والسيرة والحديث والحكاية والسمر والخرافة والأسطورة والرواية والنادرة والمثل والمقامة في أشكال السرد العربية المتوارثة[٢].

ويتميز الخبر بارتباطه بالواقع، لابالمتخيل، وإن كان إمكان عدم صدقه وارداً، فهو «ينقل قولاً أو كتابة» ماحدث وما كان[٣]. وبالإضافة إلى كون «الخبر» جنساً سردياً تراثياً[٤]، فهو أيضاً جنس إعلامي معاصر ومهيمن، فيمكننا أن نقول دون أي غلو إننا نعيش في زمن الخبر والأخبار، زمن المعلومات والإعلام، لا زمن الشعر ولا زمن الرواية ولا زمن المسرح. فقد طغى الاتصال الجماهيري الشفوي والمرئي بشكل سرطاني قضى على الهامش الأدبي أو كاد، وجعل من التجويد اللغوي فناً منقرضاً أومقتصراً على نخبة. ومن هنا، أرى إسهام محمد صالح في ديوانه الأخير حيث يقتحم مسيرة الموجة الإخبارية ليطوعها لصالح الفن. وأعتقد أن الفنان محيي الدين اللباد الذي أشرف على إخرج الديوان وصمم الغلاف قد التقط خاصية الديوان، فاستخدم للغلاف - منطلقاً من عنوانه - جناحي فراشة بجسد آدمي يحمل في كفه اليمنى صحيفة يومية وفي يده اليسرى صندوقاً مغلقاً، وكأنه يشير بهذا الرسم التمثيلي إلى الصحافة المعلنة من جهة وأسرار الشعر المغلقة من جهة أخرى.

تتقمص قصيدة محمد صالح الخبر ولكنها تفرّغه من الثرثرة والإسفاف، ففي ديوانه:

> تفيض القصائد الصغيرة بالوجل الناعم الزاحف إلى الجوانب، أشواكاً تنغرز في الفؤاد بسبب هذا التصميم على أن تخلو القصيدة من الضجيج[٥].

وبقدر ما تنحو القصيدة نحو الصمت بقدر ما تؤثر في زمن الجعجعة. إن قصيدة محمد صالح تبتعد عن تقرير الدلالة وتترك الحدث بلا تعليق، وإن كانت تهز متلقيها، لتترك فيه أثراً يكتمل عندما يلتقط رهافتها ويقتنص معناها الأعمق. ويقول الأديب الكبير جارثيا ماركيز الذي مارس الكتابة الصحفية والإبداعية، متذمراً من تسلط التقنية على زمام الصحافة المعاصرة: «أصبحت قاعات التحرير مختبرات معقمة... عبر الحاسوب، حيث يكون التواصل مع الظواهر المعلوماتية أسهل من التواصل مع قلب القارئ»[٦]. إن هذا التغييب للعامل الإنساني في الإعلام يقابله في الخبر الشعري حضور إنساني مكثف يستدعي عقل القارئ وكيانه.

إن الخبر الشعري الأول «جد» الذي يفتتح به الشاعر محمد صالح ديوانه، يمسرح النسق البطريركي القبلي عبر مشهد درامي:

كان لي جدّ
كان أعقب تسعًا
وتسعين جارية
وبنين
ثم في أخريات السنين
اصطفى طفلةً
كان أصغر أحفاده يشتهيها
كان يجلس في حجرها
وتميل تقبله
والقبيلة شاخصة[٧].

ومضمون القصيدة يمكن أن نستحضر مثله الكثير في الأخبار التي يتناقلها الناس؛ إلا أن وقع القصيدة يتشكل إلى حد ما من المفارقة المتضمنة في العبارة المسكوكة «يطارد من هي في سن ابنته» التي صعدت إلى «من هي في سن حفيدته». وهناك انقلاب في الصور الجاهزة، فعوضاً عن «طفلة في حجر جدها» نجد العكس في القصيدة: «الجد في حجر الحفيدة». لكن مفعول القصيدة المؤثر لا يأتي في نظري من التفاوت والمفارقة، بقدر ما يأتي من تقديم الحدث من زاوية نظر مغايرة.

فالمذهل فى هذا المشهد ليس نزق الجد بقدر ما هو استجابة الصغيرة، أى تمريرها لفعلته، بل تقبلها لها. أما القفلة فى «والقبيلة شاخصة» ـ بابتعادها عن الإدانة المباشرة والسخرية الفجة ـ فهى تدعو القارئ إلى تأمل هذه العلاقة «الشاذة» السارية فى القبيلة، تلك القبيلة العاجزة عن الوقوف أمام ما يحدث من شدة هوله.

وفى قصيدة «الجثث» (ص٤٠) يقدم الشاعر خبراً عن عمارة الموت التى انهارت عند حدوث الزلزال بكل التفاصيل التى قرأنا عنها فى الصحف: المجوهرات بين الأنقاض، الكلاب التى تتشمم رائحة الأحياء المدفونين؛ لكن زيادة على النبأ الصحفى يفاجئنا الشاعر بأن الجثث التى عثر عليها كشفت عن فضائح غير متوقعة، وبالتالى فالانهيار أكثر جذرية من انهيار مبنى:

الأمتعة والحلى
التى استنقذوها من بين الأنقاض
كانت أكثر مما خمّنا وجوده
فى البناية التى ضربها الزلزال
والكلاب المدربة
التي تجدّ فى إثر الأحياء المطمورين
الجثث وحدها
هى ما أعياهم التعرّف عليه
عندئذ سمحوا لنا بالاقتراب
ولم تكن مصادفة
أننا استلمنا جثثًا
غير تلك التى انتظرناها.

إن البيت الأخير فى القصيدة هو الذى يهزنا لأنه هو الذى يكشف عن الخيانة، عن المأساة فى المأساة. ومع أن قصائد محمد صالح تكاد تكون تلغرافية كما فى نشرة الأخبار، إلا أنها على عكس الخبر لا تقدم جوهره فى المطلع، بل فى الخاتمة. فالمتعارف عليه فى الخبر الصحفى أن يبدأ بما يسمى بـ «النقطة الرئيسية» ثم «التوسع» وإضافة «تفاصيل الحدث» ثم «استشهادات» عنها وأخيراً «تفاصيل إضافية». فالترتيب يبدأ بالأهم وينتهى بالتفاصيل الأقل أهمية مما يطلق عليه بالهرم المعكوس. ويقال إن هذه الطريقة فى الإخبار توصل للقارئ من السطر الأول جوهر الموضوع لإشباع فضوله، بينما تسمح لرئيس التحرير بأن يقتطع جزءاً من نهاية الخبر ـ لضرورات الجريدة ـ دون أن يبتر الأهم[٨]. ومع أن الشاعر يقترب فى تقديمه الخبر من الإيجاز الصحفى، إلا أنه على عكس الممارسة الصحفية يصعّده إلى أن يصل إلى نهايته المفاجئة التى تجعل الذروة الختامية منطلقاً للمراجعة.

ويفاجئنا الشاعر، فى نهاية قصيدته «الكمين» (ص ٥١)، باغتيال فى نقطة تفتيش، مع أنه يمهد للواقعة وكأنها توقيف روتينى سينتهى بمواصلة السير:

يتصادف أنهم يستوقفونه
كلما عاد متأخرًا إلى بيته
يتفحصون الأوراق
ويسألونه عن اللوحات المعدنية
ثم يسمحون له بمواصلة السير
يتصادف أنهم يستوقفونه أخيرًا
يكون قد تأخر أكثر مما اعتاد
ويكونون قد انتظروا طويلا
دون أن يعثروا على ضالتهم
يتفحصون الأوراق
ويتركونه مثلما يفعل كل مرّة
يغادر السيارة
ليتأكد من وجود اللوحات ذاتها
فى مكانها هناك
ثم يطلقون عليه الرصاص.

ويرى الشاعر سعدى يوسف أن توتر القصيدة لا ينتهى إلا فى البيت الأخير، «إلا أنه الانتهاء الذى يماثل تلقينا زخة الرصاص»[٩]. النهاية، إذن «مباغتة وجارحة عند شاعرنا» ومع أنه يصوغ قصائده كأخبار، إلا أنه يعكس الخبر فى مرآته الفنية، ويعدّل الهرم المقلوب؛ فعوضاً عن إثارة القارئ فى المطلع وطرح جوهر النبأ ثم الانتقال إلى التفاصيل الثانوية والتعزيزات الاستشهادية التى تتضاءل أهميتها حتى تتلاشى تماماً فى خاتمة الخبر الصحفى، نجد استدراجاً للقارئ وتصعيداً لفضوله ثم مباغتته بالخاتمة دون تفاصيل إضافية أو توضيحات إنشائية.

إن هذه القصائد الثلاث تمثل الأحداث اليومية التى نقرأ عنها بالصحف ولا نكاد نعيرها اهتماماً إلا إذا لامست حياتنا شخصياً: الشيخ الذى يتزوج صبية، العمارة التى تنهار بسكانها، المواطن الذى يغتال. إنها أحداث نمطية تقدمها الصحف عيناً: بأسماء محددة وأماكن معروفة وتواريخ دقيقة؛ ويحاكى شاعرنا هذه التقريرية إلا أنه يرفعها إلى مستوى التجريد. وكما يقول جابر عصفور، كأن:

> الشاعر يتعمد أن يتحدث عن مدينته التى يعيش فيها بوصفها مرآة المدن التى يعرفها... هى مدينة نعرفها على سبيل التجريد وليس التعيين[١٠].

فليس المهم عند الشاعر التفاصيل والنعوت بل الهيكل والبنية، لهذا فنحن لا نعرف شكل الحفيدة، ولا عدد طوابق العمارة، ولا هوية المواطن. وما يجعل هذه الأخبار محرّضة للتفكير هو صدمة الخاتمة؛ فالشاعر يقفل قصائده الثلاث بأبيات تخرجنا عن المعتاد = تجاوب الصبية مع العجوز، استلام جثث غرباء فى الشقق، إطلاق رصاص على عابر سبيل فى نقطة تفتيش. ولأن القصيدة تمتنع عن الشرح والتفصيل فهى تستدعى التفكير وكأنها «حكاية مأزقية» كما ترد فى الأدب الأفريقي، حيث تطرح إشكال عبر حكاية قصيرة أو خبر موسع ليترك حله للمتلقين فيتناقشون حوله، ويقدم كل واحد تصوّره للخروج من المأزق[١١]. ومما لاشك فيه أن تصميم الصفحة الشعرية بمساحاتها البيضاء وفراغاتها المؤطرة للقول الشعرى يسمح ويشجع على التأمل، بعكس صفحة الجريدة التى تكتظ بالكلمات ولا تترك مساحة إلا وتملؤها بالحروف. وأرى أن كثرة استخدام صيغة ضمير الغائب، ليس من باب الحد من الذاتية والتورط العاطفى، كما يرى جابر عصفور[١٢]، بل من باب تقمص صيغة الخبر وانتحال شكل النبأ. كما يستدعى الشاعر مفهوم «الخبر» باستخدامه المفرط لفعل «كان»، حيث نقع عليه فى أكثر من ستين جملة من جمل هذا الديوان الصغير. فهو يستهل قصيدته الافتتاحية «جد» بفعل «كان» الذى يتكرر فيها أربع مرات، كما أنه يستهل عشرين قصيدة (ما يقرب من نصف قصائد الديوان) بفعل «كان»، وكثيراً ما ترد «كان» فى مطلع القصيدة ومنتصفها وخاتمتها مشكلة لازمة ومشيرة إلى عنصر الخبرية.

كما أن قصائده، على الرغم من قصرها، لا تندرج تحت شعر الهايكو المعروف بتركيزه على صورة فى الطبيعة تكون مقابلا لحالة نفسية. فمحمد صالح يوظف صوراً من الحياة، لا من الطبيعة، لا ليقدم المقابل الحسى لحال داخلى، بل كناية عن وضع إنسانى. وهو بهذا أقرب ما يكون إلى اللقطة الفوتوغرافية الشعرية، وكما نقع فى الصحف والمجلات على صورة ومعها عنوان أو تعليق، كذلك نجد قصائد محمد صالح غامضة يوضحها عنوانها وكأنه مفتاح لغز. والفارق بين استخدام الصحف للعنوان أو للمانشيت وعنوان القصيدة عند محمد صالح هو أن الصحف تبتسر فى عناوينها المادة الخبرية، لهذا يكفى أحياناً أن نقرأ المانشيتات لنعرف ما يجرى، فهى تختزل الخبر. بينما عند محمد صالح العنوان لا ينتزع من المادة الخبرية وإنما يكملها فى علاقة تكافلية. فمثلاً القصيدة التالية المكتوبة بضمير المتكلم:

> سأنهض من الضجة التى خلّفتها
>
> وأصعد فى الغبار الذى أثرته
>
> وسأبدأ من ها هنا
>
> من الحافة
>
> وأتابع سقوطى

تتضح عندما نعرف أن عنوانها «الحجر» (ص ٥٥) والتكافل ذاته بين العنوان والقصيدة نجده فى «الأضحية» (ص٥٤):

حتى بعد ما أجهزوا علىّ

ظل دمى حبيس جسدى

وعبثا حاولوا

أن يلطخوا أكفهم

ويحتفلوا

إن هذه القصائد ليست ألغازاً تستعرض معرفة لغوية وإنما تثير صوراً من إرادة المقاومة. فالحجر سيسقط لكن بعد أن يثير ضجة، والضحية تنحر لكنها لن تسمح لقاتليها بالاحتفال. الموت، إذن، ليس مجانياً ولا يمر بسكونية.

وأحياناً تأخذ هذه القصائد ملامح «البورتريه» كما فى قصيدة «السر» (ص٣٦)، لعجوز تصنت:

كان هناك دائمًا ما يخفونه عنّا

ووسط التدابير الأكثر صرامة

كانت دائمًا هناك

جدّتى العجوز

بجسمها الضامر

وعينيها الكليلتين

يدها على الهواء

وأذناها على الصوت

كما نجد فى قصيدة «العربة» (ص٢٧) لقطة لمشهد عابق بالحسية، والعنوان بؤرة تتمركز الرؤية فيه وتتضح:

لم يكن الحوذى وحده

فحتى المهرة كانت تتطوح

والنسوة خليط مترجرج

من الثياب والأثداء والعصائب

وغنجٍ فائحٍ

ومع أن القصائد التى تشير إلى الأحداث السياسية كثيرة، خاصة فى الشعرية العربية المعاصرة، فإن تمايز محمد صالح يأتى من ابتعاده عن أخبار السياسة الكبرى من حروب وانقلابات ومعاهدات ومؤتمرات، لينشغل برصد أثرها على مجرى حياة الناس البسطاء، وهو يتمثل حالة المنفى فى قصيدة «السراب» (ص٦٥):

هكذا دائمًا على مسافة منا

البلاد التى أحببناها

وحيثما يتحسر الموج

تلوح جثث الغرقى

كما يتمثل تغير معالم الأحياء الناجمة عن الانفتاح الرأسمالى والتنمية العشوائية، مما أدى إلى تغير فى حياة البشر، من نسق رعوى حميمى إلى تمدن اغترابى، فى قصيدة «الكهل» (ص ١٦)، حيث يشير إلى الفارق بين ما تعوّد أن يراه إنسان فى طفولته وما آلت إليه الأمور فى كهولته، وهو تغير يندرج تحت هموم البيئة، كما نقرأ عنها يومياً فى الصحف:

كان الخلاء فيما يلى بيته مباشرة

ولم يكن يجهد هكذا

كى يرى شجر التوت والقطعان

القطعان التى كانوا يتخيّرون أحلاها

يزفّونها فى المواسم

والتى ما كانوا يعرضونها

عارية هكذا

على واجهات القصّابين

والفرق بين الهم البيئى فى اقتطاع الأشجار وتقلص المساحة الخضراء كما يرد متواتراً فى الإعلام وبين القصيدة المعنية به يتمثل فى طريقة التقديم التى تطرح نقلة بين طقوسية الفلاحين فى «زفاف القطعان فى المواسم» ومنطق السوق بتركيزه على العرض والطلب فى «واجهات

القصابين»؛ ومما لاشك فيه أن القصيدة باختيارها العرس (يزفونها) فى مقابل الذبح (القصابين) تشحن الأول بالإيجابية والثانى بالاستنكار.

وفى قصيدة «الزيارة» (ص ٢٥ ـ ٢٦)، يرصد الشاعر استمرار معالم المكان وتغير البشر (كما نجد فى الصحف فى باب حدث قبل عشرين أو خمسين عاماً)، ليفاجئنا فى آخر القصيدة عبر تقنية الالتفات إلى الهم الكامن:

البيت الذى باعته الأم
بعدما اتسع عليها
ذو البابين على الناصية
الخشبى
المشرع على الشجرة التى
تطل عليها الشرفة
والحديدى
الموصد على الدرج المتآكل
كان هناك
والشقة التى تركتها إلى أخرى فى الضاحية
شقيقتها التى كانا يزورانها
أيام كانا مخطوبين
والمقهى
الذى يسمع فيه الآن
الأغنية ذاتها
تتردد فى خواء المناضد
ذات الرخامات الباردة
النادل وحده تغيّر
هى أيضًا لابدَّ تغيّرت

وعلى الرغم من الاستخدام المكثف لـ «كان» فى قصائد محمد صالح التى تقدم خبراً، فهى تبتعد عن «الحكاية»؛ فالشخصيات فيها تبقى هلامية والحبكة القصصية غائبة، لأنها تقدم مشاهد تستحضر تاريخاً أكثر مما تقدم تاريخاً محكياً.

وأخيراً، نتساءل لماذا «صيد الفراشات» عنواناً لهذه المجموعة من الإخبارات الشعرية؟ ولو رجعنا إلى معجم محمد صالح الشعرى لوجدنا أن الفراشة تحمل دلالات النشوة والدفء والجمال، فهو يقول فى قصيدة له فى ديوان (خط الزوال):

وخاطره منتشٍ
كفراش بلون الصباح الدفئ![١٣]

كما يقول فى قصيدة أخرى فى الديوان نفسه:

أنتِ ـ ككل الفراش الجميل ـ
تضيئين فى النار![١٤]

وفى قصيدة «صيد الفراشات» (ص ٣٢) فى الديوان الأخير، يقول الشاعر:

من أين جاء الخاطر المرُّ
أنه منذ ما يعى
ينتهى حيث بدأ
وأنه لن يعثر عليها أبدًا؟

هناك هاجس الفشل «الخاطر المرّ» يتلخص فى عدم ثقته باصطياد الفراشات التى تشكل فى قاموس صالح الشعرى ومضات التجلى. إنه شعور الفنان أمام قدسية عمله ورهافة مشروعه. وهذا التشكيك الذى يساور المتحدث ما هو إلا التعبير عن وعورة الطريق، فجماليات قصيدة الخبر قد توقعها فى لاشعرية الخبر، وشعريتها قد توقعها فى اللاخبر، فهنا الشاعر كمن يسير على حبل رفيع، إن لم يملك توازنه الصعب سقط يميناً أو يساراً. ولكن ليس لهذا التخوف ما يبرره، فقد نجح محمد صالح فى تبطين أخباره بالشعر وشعريته بالخبر، بحيث يجعل من ديوانه بحياديته الظاهرة وانفعالاته الباطنة واقعاً على تخوم الشعر والخبر فى آن.

## الهوامش:

١ ـ قصيدة غير منشورة من قبل (كتبت في ربيع ١٩٩٦)، تفضّل الشاعر محمد صالح بإطلاعى عليها بعد سماعه ملخص هذه الدراسة فى مهرجان القاهرة للإبداع الشعرى (٢٣ ـ ٢٧/ ١١/ ١٩٩٦)، وهى تعزز ما ذهبت إليه فى المقالة. كما أنه أطلعنى على قصيدة أخرى له غير منشورة موضوعها حديث بين امرأة وصحفى. وقد ذكر لى فى مقابلة معه بعد الندوة بأنه أراد أن يدخل فرع الصحافة ولكن لأسباب عديدة لم يستطع وانتهى بالتخصص فى الفلسفة «ليسانس من جامعة عين شمس». وقد تكون الرغبة المقموعة فى التخصص الصحفى قد طفت بشكل لا واع على مساره الشعرى.

٢ ـ انظر:

Abdel - Aziz Abdel- Meguid, "A Survey of the Terms Used in Arabic for Narrative and Story". **Islamic Quarterly** 1: 4 (Dec. 1954), pp. 195- 204.

٣ ـ راجع **المعجم الوسيط** (طهران: المكتبة العلمية، د. ت)، الجزء الأول، ص ٢١٣ ـ ٢١٤.

٤ ـ عن «الخبر» فى التراث، راجع: محمد عابد الجابرى، **بنية العقل العربى** (الدار البيضاء: المركز الثقافى العربى، ١٩٨٦)، ص ١٠٩ ـ ١٣٧؛ وسيزا قاسم «الخطاب التاريخى من التقييد إلى الإرسال فى الأدب العربى: **تعبيره عن الوحدة والتنوع**، إشراف عبد المنعم تليمة (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٧)، ص ١٢٧ ـ ١٦٨.

٥ ـ محمد مستجاب، «فراشات محمد صالح»، **أخبار الأدب**، عدد ١٣٩ (١٠/٣/١٩٩٦)، ص ٣٠.

٦ ـ جارثيا ماركيز، «دفاعاً عن عودة الذكاء والأخلاق إلى الصحافة»، **العلم** (جريدة مغربية)، ١/١٢/١٩٩٦، ص ١٢.

٧ ـ محمد صالح، **صيد الفراشات** (القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦)، ص ١٠. وكل الصفحات فى متن المقالة تحيل إلى هذه الطبعة.

٨ ـ راجع:

Warren Agee et al., **Reporting and Writing News** (New York: Harper and Row, 1983), pp. 37- 38.

٩ ـ من مخطوطة لسعدى يوسف.

١٠ ـ جابر عصفور، «قصيدة النقض»، **الحياة**، ١/٤/١٩٩٦، ص ١٣.

١١ ـ راجع:

William Bascom, **African Dilemma Tales** (The Hague: Mouton, 1975).

١٢ ـ جابر عصفور، سبق ذكره، ص ١٣.

١٣ ـ محمد صالح، **خط الزوال** (القاهرة ـ دار سعاد الصباح، ١٩٩٢)، ص ٣٤.

١٤ ـ المرجع السابق، ص١٧.



# التشخصن والتخطى فى أغانى مهيار الدمشقى*

عادل ضاهر

يبتكر لنا أدونيس فى هذه المجموعة الشعرية شخصية فريدة «تتقمص خواطره ومشاكله ونوازعه وتجسد حياته وتجربته» كما جاء فى المقدمة القصيرة لهذه المجموعة[1]. ستنحصر غايتنا فى هذه الدراسة فى تحليل هذه الشخصيّة الفريدة، أقصد شخصية مهيار الدمشقى، مبتغين الوصول إلى جوانبها التى تضئ لنا خواطرها وهواجسها الفلسفية. لن نعنى هنا بالتكنيك الشعرى والأدوات الفنية التى وظفها أدونيس فى عملية الخلق الشعرى. فنحن لا نقصد أن نكتب دراسة نقدية بالمعنى الشائع المتعارف عليه. لا شك طبعا أن فرادة أدونيس فى شعرنا المعاصر مرتبطة إلى حد كبير بالثورة التى أحدثها فى لغتنا الشعرية وفى فهمنا لمعنى الشعرية؛ وهذا لايختلف حوله كثيرون. ولكن فرادته لا تتوقف فقط على فرادة لغته الشعرية بأدواتها وأساليبها الفنية. فأدونيس، كأى شاعر كبير، يخاطبنا بلغة غنية بالدلالات والإيحاءات الفلسفية. وهذا الجانب للغته الشعرية، الذى نجده بارزا فى (أغانى مهيار الدمشقى) بخاصة، لم يلق أى اهتمام يذكر من قبل النقاد والدارسين. من هنا جاء اهتمامنا به وتركيزنا التام عليه فى هذه الدراسة.

إن مهيار الدمشقى، كما سيجئ فى هذه الدراسة، يخاطبنا بلغة حملت إلينا، من حيث دلالاتها الفلسفية، الكثير من تفجرات عالم ما بعد الحداثة، يوم لم نكن نتقن بعد، لا على المستوى الفلسفى ولا على المستوى الشعرى، حتى لغة الحداثة. إنها لغة التشخصن الكيركيجوردى ولغة السخرية والنفى والنبوة النيتشوية. إنها لغة متحررة من اللغة ـ أى من المفهومات والمعانى التى تجوهرت ـ ومنفتحة على الأشياء؛ أى على السر. إنها لغة الصيرورة المتحللة فى الغائية، لغة هيراقليطية خالصة، لغة اللعب الحر ـ اللعب الميتافيزيقى

* وتشكل هذه الدراسة صيغة معدلة لدراسة بالعنوان نفسه نشرت فى: مجلة شعر، خريف ١٩٦٢، ص ص ١٠٨ ـ ١٣٧.

ـ حيث لا قواعد سوى التى تنشأ فى سيرورة اللعب. إنها لغة الداخل التى لا تقع فى فخ الكرتزة فى احتضان الأخيرة لمفهوم الذات ـ الجوهر، لغة الاختيار الخالص التى تطرح الألجو الياسبرزية، لا الكوجتو الديكارتية، شعارا لنا، إنها لغة الرحيل فى اتجاه الممكن، أى لغة الرحيل الذى يظل رحيلا. ولكنها، قبل كل شئ آخر، لغة التموند* باعتباره بداية التشخصن.

إذن، إن الخطوة الأولى التى يخطوها مهيار هى فى اتجاه ذاته: «أتقدم صوب نفسى وصوب الأنقاض» (مزمور، ص١٣٥) فهو يرى، كياسبرز، أن الإنسان، فى تفتيشه عن اليقين، يجد أنه لا طريق العلم ولاطريق الفلسفة قمين بأن يوصله إلى هذا اليقين. فهذا العصر هو عصر الحقائق الاحتمالية حيث لم يعد ثمة معنى لأى يقين غير يقين الحقائق المنطقية والرياضية المجردة والمحددة بقوانين تحليلية عقلية خالصة. أما فيما يختص بالحياة الإنسانية ـ الحياة التجريبية بكل ألوانها وضروبها ـ فلا معنى لأى يقين خالص على الإطلاق. من هنا نفهم عودة مهيار إلى ذاته على أنها طريقه الوحيد نحو اليقين. إنها تصل وعيه بصورة مباشرة بحقيقة أصلية يقينية لايمكن مطلقا أن تتحول إلى موضوع، حقيقة تشكل الأساس المخبوء لذاته. إنها الحقيقة التى تسمح له أن يقول «أنا أكون»، والتى بها يتميز وجوده عن أى وجود آخر.

إن عودته إلى ذاته ليست، إذن، عودة إلى ذات تجريبية؛ لأن الأخيرة هى مجرد موضوع، ومعرفته لها تضفى عليها معنى نسبيا بتحويلها إلى حقيقة له، تماما مثل معرفته لأى موضوع آخر خارج ذاته. فلا كينونة يمكن أن تدرك موضوعيا كما هى فى ذاتها، وهذا ينطبق حتى على وجود مهيار كما هو معطى له فى صورة ذات تجريبية. ولذلك، فإن نقطة البداية لمهيار هى ذاته كما هى معطاة له فى التجربة المباشرة لوضعه العينى الخاص. ما يختبره مهيار هنا لايتحول إلى حقيقة له؛ إنه، بالأحرى، حقيقته الخاصة. إنه ما لايمكن أن يتحول أبدا إلى موضوع أو أن يدرك إدراكاً عقليا أو يحدد تحديدا نظريا خالصا. إنه الأصل الذى ينبع منه الفكر والفعل، والذى لايمكن القبض عليه إلا عن طريق الوعى اليقينى به فى لحظات نادرة من الرؤيا العيانية المباشرة. إنه مهيار وهو «مغلق كجذع شجرة، حاضر ولا [يقبض] كالهواء.» (مزمور، ص ١٣٨).

فى عودة مهيار إلى هذا الوجود العينى، المفرد والخاص، إلى هذا الأساس المخبوء لذاته، عليه أن يتجاوز، أولا، ذاته التجريبية. من هنا نفهم قوله «أمحو الآثار والبقع فى داخلى أغسل داخلى وأبقيه فارغا ونظيفا. هكذا تحت نفسى أحيا» (ص ٤٣)، إن فراغ الذات هو، قبل كل شئ آخر، خطوة فى اتجاه تذويت الذات، فى اتجاه تأكيد كون الذات ذاتا وليست موضوعا. ولذلك، فهو خطوة فى اتجاه تجاوز الذات التجريبية هذه الخطوة هى بداية سيرورة تنتهى به إلى اكتشاف ذاته الحقيقية القابعة تحت ذاته التجريبية، فيركن إليها ويعلن فى نهاية هذه السيرورة «وهكذا تحت نفسى أحيا». إنه، أخيرا، وجد ضالته ذاته؛ إنه الآن ذاته. ولكن هذه الحالة من التماهى مع الذات ليست حالة تماه ذاتى مطلق absolute self - identity، فالعودة إلى هذه الذات القابعة فى قعر الداخل ليست عودة إلى جوهر ذاتى، وليس فيها، إذن، شئ من معانى الكرتزة سوى معنى الأنوية. فالذات الجوهر شئ مكتمل وجاهز، فعل خالص. الذات المذوتة، بالمقابل، هى عكس ذلك. إنها مجموعة من الإمكانات لأنها «فارغة ونظيفة»، إنها، مصدر للفعل وحقل للفعل فى آن. ولذلك، فهى لايمكن أن تتسم بالتماهى الذاتى المطلق. إذن، إن عودة مهيار إلى الأساس المخبوء لذاته هى خطوة فى اتجاه التماهى مع ذاته والانفصال عنها فى آن. ففيما يعمل مهيار على تجريد ذاته من كثافتها التجريبية ويمضى فى اتجاه التموند وتحقيق التماهى مع ذاته، يجد نفسه فى النهاية قابعا، باعتباره ذاتا فاعلة، تحت ذاته «النظيفة».

إن عودة مهيار إلى ذاته ليست مجرد خطوة نحو التماهى الذاتى، حيث لا يقين سوى يقين الرؤيا العيانية المباشرة للأساس المخبوء للذات. إنها أيضا مغامرة طويلة تحت

(*) ينحت الباحث مصدر فعل عربى من monad وتعنى الوحدة، أو الجوهر الفرد، وهو أحد عناصر الوجود الأولية وبخاصة فى فلسفة ليبنتز، كما يعنى أيضا عنصر أو ذرة أو جذر أحادى التكافؤ والموناديزم هى نظرية ترى أن الكون يتكون من وحدات أولية ـ المحرر.

الجلد فى اتجاه التشخصن. لنبدأ، إذن، بمرافقة مهيار فى مغامرته الطويلة هذه تحت الجلد. هكذا يمثل أمامنا مهيار أول ما يمثل:

إنه الريح لا ترجع القهقرى، والماء لايعود إلى منبعه.

يخلق نوعه بدءاً من نفسه ـ لا أسلاف له وفى

خطواته جذوره (مزمور، ص١٤).

يضىء لنا مهيار فى هذا القول أبعاد تجربته الشخصية كلها. إن هذا القول، فى الواقع، مفتاح سر وضعه الإنسانى بما هو وضع تشخصينى خالص. ومعظم ما سيأتى فى هذه الدراسة يدور حول فض مكنون هذا القول وإضاءة دلالاته الأساسية، بخاصة تلك الدلالات التى لها أهمية فلسفية.

لنحاول أن نفهم الآن ما الذى تعنيه عودة مهيار إلى ذاته باعتبارها سيرورة تشخصن. إن العودة إلى الذات فى هذا السياق هى، قبل كل شئ آخر، فعل اختيار للذات: «أعجن خميرة السقوط، أترك الماضى فى سقوطه وأختار نفسى» (مزمور، ص٤٢). إن اختيار مهيار لذاته هو، من منظوره، الشرط الأول والأساسى لممارسته حرية الاختيار، بعامة. إن كل اختيار حر، مهما كان موضوعه، ينطوى على اختيار الذات بما هو سيرورة تجذير للذات فى ذاتها أو تمحور حول الذات. ولذلك، يصبح اختيار الذات الخطوة الأساسية الأولى فى اتجاه التشخصن. إن مهيار، فى اختياره لذاته، يحول الكوجتو الديكارتى إلى ألجو Eligo (أنا اختار، إذن أنا موجود). إن هذا يضع مهيار فى إطار ما صار يعرف بالأرثوذكسية الكيركيجوردية، مثله فى ذلك مثل نيتشه وكارل ياسبرز من بعده[٢]. إن الأرثوذكسية الكيركيجوردية هى حالة توتر دينامى فى أعماق الفيلسوف تمنعه من قبول أى شئ على أنه أمر نهائى مسلم به، لأنه هو ذاته ليس شيئا نهائياً. إنه يجد نفسه دائما فى حالة وجودية من النزوع نحو ما هو أكثر وضوحا وتميزا وقيمة فى معناه الإنسانى الأخير. إنه ينزع دائما نحو وجود أعلى، كما يقول نيتشه. إن حالة التوتر الدينامى هذه يعانيها مهيار بحدة فنراه يبتكر ماء لا يرويه (ص١٩١)، وينزع باستمرار نحو الممكن: «أتجه نحو البعيد والبعيد يبقى» (مزمور، ص ١٠١) «[ليظل] تاريخاً من الرحيل» (أرض بلا معاد، ص ٩٠) و«[يولد] فى كل غد من جديد» (فى عتمة الأشياء، ص١٩٩)، ونراه يتوق حتى إلى «رب جديد» (نوح الجديد،ص ٢٢٧). إلا أن هناك شيئاً واحداً يمكن أن يقبل على أنه أمر أساسى ونهائى، هو أن لدى مهيار، باعتباره فردا حقيقيا، الحرية ليختار. وهذا يعنى له ما عناه ضمن إطار الأرثوذكسية الكيركيجوردية أن لديه الحرية لاختيار ذاته[٣]. وهذا الاختيار يتجه، فى التحليل الأخير، نحو حقيقة التوكيد الذاتى. لذلك، فهو يعنى فى مضمونه الأساسى، أن لدى الفرد الحرية فى اختيار سيرورة صيرورته ذاته.

إن اختيار الذات هو اختيار للذات المتذوتة وليس للذات المتشيئة. فإن عودة مهيار إلى ذاته، كما رأينا فى البداية، هى فعل تذويت لها فلا تعود معطاة بوصفها موضوعاً. وإذا كانت هذه الذات المتذوتة هى موضوع اختياره، إذن من الواضح أن اختيار مهيار لذاته هو فعل توحيد لها. إنه فعل يستهدف تنظيف الذات وإفراغها من كل ما علق بها من أشياء الخارج لتتحول إلى ذات خالصة ولا تعود منقسمة إلى ذات متذوتة وذات متشيئة. ولكن هذه الذات المتذوتة التى تشكل موضوع الاختيار ليست، كما رأينا، الذات ـ الجوهر التى أفرزتها الكرتزة. إنها الذات بوصفها المصدر الذى لا ينضب للمعنى والقيمة، بوصفها نزوعاً دائما ودفقا شعوريا لا يتقولب بقوالب نهائية. إذن، لا مفر من أن يكون اختيار مهيار لذاته، باعتباره الأساس لكل اختياراته الأخرى، هو، فى أعمق معانيه، اختيارا للفعل فى غياب أية معرفة موضوعية، وكأنى به يأخذ هنا بفهم ياسبرز للحرية على أنها تقوم على ما يسميه «علم عدم العلم»[٤] das Wissen des Nicht-wissens. إن ذاته النظيفة من كل «بقع وآثار» التشيؤ المجردة من كثافتها التجريبية والموضوعية، ذاته الموحدة، هى مصدر أفعاله الحرة. فلا مكان هنا للمعرفة الموضوعية لأنها ثقل على الحرية؛ إنها تجرد الحرية من فاعليتها الذاتية العفوية. إن المعرفة الموضوعية تحرك الشخص بدوافع من خارجه فتعود به إلى قمقم التشيؤ. إذن، كل دافع خارجى غير متأصل فى التجربة الشخصية يثقل على الحرية بسائق لا مشروطيتها. من هنا، لايرى مهيار أنه يعرض نفسه للزلل أو الشطط لقطع

صلته المعرفية بالعالم الموضوعي، عالم الأشياء الحسية، : «ضيع خيط الأشياء وانطفأت/ نجمة إحساسه وما عثر» (صوت آخر، ص١٨)، فهو لا يحتاج سوى إلى الإبحار في عينيه لتتكشف له الحقائق كلها؛ أي سوى للخروج من قمقم التشيؤ إلى رحاب عالمه الداخلي، دون الركون إلى أية معرفة موضوعية:

لأنني أبحر في عيني

قلت لكم رأيت كل شئ

في الخطوة الأولى من المسافه (قلت لكم، ص ٨١)

ما يوضحه لنا مهيار حتى الآن هو أن التموند طريقه نحو التشخصن، أي أنه ملزم بأن يتفردن حتى يتشخصن. من هنا إعلانه «إنسان الداخل»: «أنا الساكن في أصداف الحلم، المعلن إنسان الداخل»، (مزمور، ص١٠٢)، وإضفاؤه على ذاته بعضاً من خصائص أنوية الكوجتو الديكارتي. إن عملية التشخصن تتطلب أول ما تتطلب الانشقاق عن ملامسة البيئة وعلى استعادة الذات ومحاولة القبض عليها من جديد، في سبيل التجمع حول مركز من مراكز الذات والتماهي معها. فمهيار يدرك أن التحصن في الداخل هو الضمان الوحيد لبقاء ذاته فارغة ونظيفة؛ فبعد أن ينبئنا أنه بصدد محو الآثار والبقع في داخله وغسله داخله وإبقائه فارغاً ونظيفاً، يقول لنا بثقة: «وسأبقى؛ فأنا مسيح بنفسي» (مزمور، ص٤٣).

ولكن ماذا يعني على وجه التحديد تفردن مهيار وانسحابه إلى عالم الداخل ليتحصن فيه؟ إنه، قبل كل شئ آخر، يعني انسحابه مما يسميه هيدجر عالم «الواحد»Das Mann أو عالم الـ«هم» أو عالم «الإنسان ـــ الجمهور» L'Homme - masse، بحسب تعبير جبرييل مارسيل[٥]. فكرة الواحد أو الـ«هم» هي المعادل الوجودي لفكرة «الآخر المعمم» generalized other التي نجدها في كتابات عالم النفس الاجتماعي الذرائعي هربرت ميد Mead، فالواحد يفكر ويعتقد ويتكلم ويتصرف كما يفعل أي واحد منا. وهكذا فهو يجسد الامتثالية conformity في أسوأ صورها، ويقع فريسة التشيؤ والاستلاب. فهو لايعبر عن نفسه بالحوار، بل بالثرثرة اليومية. المحيط الذي يتحرك ضمنه يلد إما اكتفاء قائماً على التظاهر بأن كل شئ هو أفضل الأشياء الممكنة، وأن قوة المطالة التي تغرق الإنسان في نوع من أنواع السبات النباتي يجب ألا تمس، وإما أنه يولد حركة مضطربة تنتقل من تحول إلى تحول في شهيتها اللامحدودة، أبداً، للتأثيرات المسطحة والإحساسات القائمة على الملامسة الخارجية. وفي كلا الحالتين، يجد هيدجر أن النتيجة هي تغريب الإنسان عن ذاته Selbstfremdung ووضعه الإنساني الحقيقي. هذه النتيجة تعني في التحليل الأخير تعطيل الإمكانات الإنسانية وانحلالها في الحياة اليومية المسطحة . إذن، لا خلاص للشخص الإنساني من هذه الحياة المشبعة بالمباشرية إلا بالانشقاق ـ الانشقاق عن حياة الآخر المعمم في سيرورة استجماع وتركز ذاتيين تنتهي به، مرحليا، إلى التموند[٦].

لم يكن هيدجر أول المتنبهين لهذه المشكلة، مشكلة مواجهة الشخص الإنساني للواحد أو الآخر المعمم. فقبل هيدجر تحدث كيركيجورد عن طغيان الجمهور أو العامة. إن مفهوم الجمهور أو العامة هو المعادل الكيركيجوردي لمفهوم الواحد عند هيدجر. ما يدل عليه هذا المفهوم ليس شيئا عينياً: ليس الأمة ولا المتحد ولا الجيل، حتى ولا أفراداً معينين. إنه، في نظر كيركيجورد، مفهوم يدل على قوى التجريد الهائلة في المجتمع الأوروبي الحديث، هذه القوى التي تعمل باستمرار على سحق الوجود الفردي عن طريق سلبه ذاتيته وفرادته الخاصة وتجريده من عينيته [٧].

إن مشكلة مواجهة الفرد قوى التجريد هذه الممثلة بالواحد أو الآخر المعمم أو العامة اتخذت شكلا أكثر تعقيدا لدى بردياييف. لقد ميز بردياييف بين الأنا والشخصية. الأنا هو قبل كل شئ الذات الواعية الواحدة والكائنة وراء الشخصية. إن بإمكاننا تحديده، من وجهة نظره، على أنه الوحدة الثابتة وراء كل تغير في الوجود الشخصي. كل «أنا» هو وجود مفرد ومميز، عالم بذاته. ولكن وعي الأنا لأي موضوع يحمل في أعمق تلافيفه عنصرا اجتماعيا، حتى عندما يتخذ صورة وعي ذاتي. فحتى أعي ذاتي ينبغي أن أعي الآخرين. من هنا يبدأ الأنا يتحول إلى شخصية[٨]. الشخصية هي، في المقام الأول، ذات شأن روحي. هنا يتفق بردياييف مع ماكس شيلر في أن الشخصية تجسد وحدة

أفعالنا وإمكاناتها. إنها الشخصية بالذات ما يشكل، فى اعتقاده، المشكلة الوجودية الأساسية[٩].

الفرد يختلف عن الشخصية من حيث كونه مقولة بيولوجية طبيعية ويشكل، بالتالى، رباطاً بين الأنا ومحيطه الإنسانى. إن الفرد، بعامل المستلزمات الوضعية لوجوده الاجتماعى، يحاول أن يؤدى دوراً فى محيطه وأن يشغل مركزاً اجتماعيا. وهو من خلال ذلك إنما ـ يحاول توحيد ذاته بذات أو ذوات أخرى، أى يبحث عن الانتماء وتحديد هويته من خلال التماهى مع الآخر. ولكن ما يترتب ـ فى نهاية الأمر ـ على تأدية الشخصية هذا الدور الاجتماعى أو ذاك هو أنها لا تعود ذاتها الأصلية الروحية؛ إنها تصبح فقط شخصاً[١٠].

ولكن الأنا، فى نظر بردياييف، لايمكن أن يستنفد فى الشخص، ولذلك فهو دائما مهدد بالفشل فى تأسيس علاقات حقيقية مع الآخرين، أو مع الـ«نحن». إن هذا هو مايشكل أساس فهمنا المشكلة الوجودية للنفى والاغتراب. فوجود الأنا، باعتباره شيئا متميزا عن الشخصية، وباعتباره الوحدة الثابتة وراء كل تغير فى الوجود الشخصى، يشكل حاجزاً ثابتا بين الفرد ونجاحه، من خلال أدواره الاجتماعية، فى تحقيق تماه تام مع محيطه الاجتماعى. لا مفر، إذن، من وعى الشخصية بذاتها بوصف هذه الذات شيئا مميزا عن حياة الجنس، عن محيطها الاجتماعى. والشعور بالاغتراب، فى ما يذهب إليه بردياييف، ينمو جنباً إلى جنب مع نمو الشخصية فى وعيها بتميزها عما هو محيط بها. إن الشعور بالاغتراب يبلغ أقصاه عندما يجد الشخص الإنسانى نفسه، وسط العالم الاجتماعى، المجرد والموضوعى، عرضة لضغوط قوى التشيؤ والتجريد العاملة على تحويل شخصيته الذاتية إلى موضوع[١١].

إذا كان بردياييف قد أعطى المشكلة طابعاً سيكوسوسيولوجياً، فإن جان بول سارتر أضاف إلى هذا الطابع معنى فينومنولوجياً. لا يعالج سارتر فى (الوجود والعدم) العلاقة بين الفرد والمجتمع بصورة مباشرة، ولكن من خلال معالجته علاقة النفس الذاتية subjective self بالموضوع الاجتماعى social object. مشكلة وجود الآخر alter (الموضوع الاجتماعى) لايمكن أن تنفصل، كما يلاحظ سارتر، عن مشكلة وجود الذات. فالذات، فى وعيها الخاص بوجودها ، لا تعامل نفسها بوصفها موضوعاً ؛ إنها تصبح موضوعاً فقط من وجهة نظر الآخر. إن اهتمام سارتر هنا ليس بعلاقة الذات بالآخر باعتباره تجسيداً لروح التجريد المتمثلة بالمجتمع التكنولوجى الحديث، بل بعلاقة الذات بالآخر باعتباره ذاتا أخرى. فالذات لاتكون مهددة بالتحول إلى موضوع إلا من خلال كونها معرضة لأن تصبح موضوعاً لوعى الآخر. ولذلك انصب اهتمام سارتر فى (الوجود والعدم) فقط على فض المكنون الفينومنولوجى لعلاقة الذات بذات أخرى، كائنا ما كان الشكل الذى تتخذه هذه العلاقة.

أما جبرييل مارسيل، فإنه يعود بنا إلى مشكلة علاقة الفرد بالمجتمع كما فهمها كيركيجورد. إن الشخصى الإنسانى يتحول إلى موضوع بواسطة روح التجريد المتجسد فى المجتمع التكنولوجى الحديث. الفرد، كما يرى مارسيل، تحول بواسطة وسائل محطة، كالدعاية، مثلا، إلى مجرد إنسان ـ جمهور L'homme - masse. وعى الانتساب إلى جمهور يصبح أكثر حقيقة وأكثر أهمية من وعى الذات الفردية، وتماهى الفرد معه يصبح الوسيلة السهلة لتجنب الفرد قلق الانفصال (separation - anxiety) الذى عالجه دوركيم بوصفه شكلا من أشكال الاضطراب والانحلال فى الحياة الشخصية والاجتماعية. ولكن الجمهور كمى ولاشخصى، مما يعنى تغريب الشخص عن ذاته فى محاولته تجنب قلق الانفصال ووقوعه فريسة لشبكة التجريد فى محيطه[١٢].

الذات مواجهة، إذن، بوجود لاشخصى يهددها بالتجريد، من جهة، وبتحويلها إلى موضوع، من جهة ثانية، وذلك يؤدى، شأن ما يؤدى إليه التفكير الهيجلى، إلى فصل الذات عن الموضوع فى الوجود الفردى وإلى توحيدهما فى الوجود المعمم التجريدى. إنه يؤدى، كما يعبر عمانوئيل مونييه:

لى نزعة الإطاحة بعملية التشخصن التى تهاجم الحياة، وتعرقل وثبتها، وتعرضها فى أنواع ذات نسخ متكررة، بصورة لا نهائية، وتفسد

الاكتشاف بإحالته إلى آليات، وتتابع عن طريق العطالة حركات لا تلبث أن تنكفىء ضد غايتها. إنها تخفف من توتر الحياة الاجتماعية والفكرية، فى نهاية الأمر، من جراء تراخيات العادة، ومن العياد، والفكرة العامة، والثرثرة اليومية(١٣).

مهيار يجد نفسه أيضا مهدداً بوجود لا شخصى، أى بقوى التشيىء والتجريد اللاشخصية العاملة فى محيطه. إن قوى التشيىء والتجريد هذه ليست وقفا على مجتمع معين أو على وضع تاريخى معين. فهى، أصلا، ليست وليدة عوامل وظروف مؤقتة، بل نجدها فاعلة فى كل المجتمعات فى كل ظروفها ومراحل تطورها، وإن لم يكن بالقوة نفسها أو بالقدرة نفسها على التجريد. إن الفرد دائما مواجه بالواحد أو الآخر المعمم، لأنه لايمكن أن يوجد إلا فى محيط اجتماعى معين. «الحياة التى أحياها»، فيما يقول ياسبرز، «هى جزء فى المحيط الاجتماعى الذى أرتبط به أنا بروابط تاريخية؛ أنا لا أوجد كذرة معزولة ولكن كعضو فى عائلة أو جماعة، كجزء من هذا القطيع أو ذاك...»(١٤)، ولكن المشكلة الأساسية بكل خطورتها ليست مشكلة وجودى فى محيط اجتماعى معين. المشكلة، كما أشار ياسبرز، هى، بحق، مشكلة أن أخضع لمحيطى خضوعاً لا مشروطاً ودون أى وعى لوجودى الشخصى الفريد. المشكلة هى أن أفشل فى مقاومة عوامل التشيىء اللاشخصية المستهدفة تحويل ذاتى إلى موضوع وأن أقع فى فخ التجريد.

هذه هى المشكلة الأساسية التى يواجهها مهيار؛ فالعالم الذى يعيش فيه لم يفته التفنن فى ابتكار الوسائل ذات القدرة الهائلة على التجريد. الإنسان فى عالمه يشيأ ويعمم فى عملية موازاة تجريدية تحيله ليس إلى قطاع واسع من قطاعات حيواته المثقلة بالإلحاحات الخارجية فحسب، بل أيضا إلى مركز بسيط لتلقى النتائج الموضوعية. الإنسان فى عالمه يضيع فى نوع من الملاشاة فى شبكة من العلاقات الهندسية، وهو لذلك يسلب حضوره الحق تحت طبقة التجريد والتخارج والتشيىء. إننا فى هذا العالم ـ لنستعر قول فاليرى ـ «مسجونون خارج ذواتنا».

من هنا نفهم انشقاق مهيار عن محيطه، معنى انغلاقيته المونادية. إن مهيار يرد على عوامل التجريد والتشيىء اللاشخصية فى محيطه عن طريق التحصن فى ذاته. إنه يرفض أن يكون مسجوناً خارج ذاته، يأبى أن يكون مجرد مركز بسيط لتلقى النتائج الموضوعية، يتمرد على كل ما من شأنه أن يجرد ذاته ضمن إطار الآخر المعمم اللاشخصى. ولذلك يعلن لنا مهيار: «وسأبقى، فأنا مسيج بنفسى» (مزمور، ص٤٣)، وأنه منذ عرف الآخر المعمم استدار («عرف الآخرين/ فرمى صخره فوقهم واستدار» الآخرون، ص٣٧). استدار إلى أين؟ إنه استدار إلى الذات استدارة انطوائية فى عملية استغوار تشخصنى. إن مهيار، لكى تكون ممارسته للديالكتيكية السقراطية ذات معنى، يغوص فى دخيلته يحدد علائقها بما حوله، يفهم وضعه التاريخى فهماً لايخضع لأية مسلمات قبلية أو لحقائق غير الحقائق التى يكتشفها هو فى داخله. ومهيار يفعل كل هذا بمعزل عن الآخر المعمم، مؤكداً لنا: «لاشىء يجمع بيننا ـ وكل شىء يفصلنا» (مزمور، ص ١٣٧). إن عملية التشخصن الحقيقية لايمكن إلا أن تمر فى مرحلة التموند وأن تتمثل أنوية الكوجتو الديكارتى. إن تذويت الذات الذى يعنى إعطاء الذات قوانينها الخاصة المحددة لمعناها الخاص واتجاهها الخاص ستوجب، قبل كل شىء آخر، إفراغ الذات من شيئيتها. من هنا نفهم قول مهيار الذى أشرنا إليه سابقا: «أمحو الآثار والبقع فى داخلى. أغسل داخلى وأتركه فارغا ونظيفا. هكذا تحت نفسى أحيا». هذا يعنى أن مهيار يقطع الأسباب بينه وبين الواحد أو الآخر المعمم، إنسان اليوميات والتوافه، إنسان العادى والسطحى، الإنسان الذى لايعدو كونه وظيفة من الوظائف وموضوعاً من المواضيع. ومهيار يفعل كل هذا ليصل إلى هذه النتيجة، نتيجة وجوب كونه ذاتى البدء و«الخريطة التى ترسم نفسها» (مزمور، ص ١٣٩). الموناد هنا ابتدأت تتخذ شكلها الأخير الذى يتبلور ضمن القوانين الخاصة للذات ويتحدد بها تحدداً كيانيا. بغير هذا الانشقاق المونادى عن محيطه، يغرب مهيار عن ذاته ويصير مجرد رمز فى سلسلة، محدد بقوانين هذه السلسلة. مهيار يأبى أن يصير مجرد رمز فى سلسلة، وكأنى به فى تأكيد وجوب كونه «الخريطة التى ترسم نفسها» يكرر احتجاج كيركيجورد:

«ضعنى فى سيستيم فتنفينى ـ أنا لست قط رمزاً رياضياً ـ أنا أكون».

إن احتجاج كيركيجورد كان موجها، بالأخص، ضد هيجل: الذات والموضوع، الفكر والوجود، متوحدان فى نظام هيجل الفلسفى التأملى، بينما هما منفصلان فى الوجود الفردى. الذى يعنى مهيار، كما عنى كيركيجورد من قبله، من هذا النوع من التفكير الهيجلى هو أنه ينفى حقيقة الوجود الفردى فى نظامه العقلى المجرد. الفرد بات مجرداً من كل معنى ذاتى وفق خطط التفكير الهيجلى، الذى شأنه شأن مهيار لايمكن أن يقبل بهذا النوع من التفكير الذى يموضع الشخص الإنسانى فى شبكة من العلاقات الضرورية القابلة للفهم. مهيار، كما رأينا، «يخلق نوعه بدءاً من نفسه، لا أسلاف له وفى خطواته جذوره». وهو بمجرد إدراكه لهذه الحقيقة، حقيقة كون فاعليته الشخصية محددة مساره، يدرك، مع كيركيجورد، أن الوجود الإنسانى من حيث هو وجود فردى، هو، بالضرورة، وجود عينى لايقبل التعميم أو التجريد. وهو، لذلك، بعكس ماقال به هيجل، يمكن أن يخضع لهذا المفهوم أو ذاك وأن يتجرد من ذاتيته. إن تفكير مهيار، فى وعيه الوجود الفردى فى عينيته المطلقة، ينطوى على رفض قاطع لمنطق الوحدة، ينتصر لليبنتز ضد هيجل واسبينوزا أيضا. إن الهيجلى والسبينوزى، سواء بسواء، رفضا رؤية التعدد والكثرة. منطق الوحدة، لهما، هو المنطق الوحيد المشروع. لقد نسف هذا المنطق قوانين النسب والعلاقة، ونسف معها، بالتالى، التعدد والكثرة. أين أحرف الجر؟ أين الأفعال؟ النظر الغارق فى وهم المطلق لايستطيع رؤية هذه «الأشياء الصغيرة». وهكذا تنفى الذات الفردية فى نظام عقلى مجرد ويتحول الشخصى الإنسانى إلى مجرد مجموعة من الأدوار المرسومة قبليا وفق منطق الكلى أو منطق الواحد المطلق.

من هنا نعود إلى النقطة التى يبدأ منها مهيار. إن مهيار، كما رأينا، هو «الخريطة التى ترسم نفسها». هذه هى الناحية الأساسية التى تضعنا فى الطرف الآخر المضاد لهيجل. دون أن يكوّن مهيار «الخريطة التى ترسم نفسها» لايستطيع أن يبلغ مرحلة التوكيد الذاتى. بغير هذا تظل ذاته مجرد مجموعة من الإضفاءات الخارجية، لا تكشفا وتبلوراً من الداخل. إنها تبيت مجرد رمز فى نظام عقلى مجرد. لذلك رأينا كيف لا يجد مهيار بديلاً للثورة على المنطق الهيجلى فيجعل ذاته فارغة ونظيفة ويعريها من شيئيتها ويموندها. إن مهيار يريد أن يمتلئ فقط بذاته، أن يكون. ولكن تموند مهيار أو انصرافه إلى نوع من أنواع أنوية الكرتزة هو مرحلى. فما إن تبلغ ذاته الوضع الأخير لتفردها، ضمن أطرها العازلة، حتى تعود فتنطلق إلى الخارج، ولكن من الداخل. إن التجمع فى الأعماق يبيت هنا استعداداً لوثوب جديد. هذا الاستعداد يضع الذات فى محاذاة العالم، لأنه ملئ بالتحدى والامتلاك. ولذلك إذ يخاطبنا مهيار قائلاً، «لا أستطيع أن أحيا معكم لاأستطيع أن أحيا إلا معكم» (مزمور، ص ١٣٧)، نبدأ ندرك أن المونادا على وشك أن تكسر أطرها المغلقة وأن أنوية الكوجتو تحمل فى تلافيفها بذور البث. ليس فى قول مهيار هذا أية مفارقة. إنه إذ يقول «لاأستطيع أن أحيا معكم»، يعبر عن هذا النزوع القوى فيه للتوكيد الذاتى. وهو هذا النزوع للانشقاق عن كل ما من شأنه أن يعطل ذاته فى عملية تشخصنها. وإذ يستطرد فى لهجة موهمة للتناقض «لا أستطيع أن أحيا إلا معكم»، يعبر عن هذا النزوع القوى فيه للبث. ليس بين الانشقاق والبث أى تناقض. البث لمهيار هو توكيد حضور الشخص وتجسده فى العالم ولإمكان التحدى والامتلاك، وليس حركة فى اتجاه ذوبانه فى الآخر المعمم أو تماهيه مع الواحد. إن البث، كما سنوضح فيما بعد، هو حركة فى اتجاه امتلاك العالم والأشياء عن طريق تذويتها، وليس حركة فى اتجاه موضعة الذات.

إن سيرورة التشخصن لدى مهيار تبدأ، إذن، بالتفردن لتنتهى بالانفتاح على العالم والآخرين. إنها تنتقل به من كونه فرداً إلى كونه شخصا. وأفضل ما يمثل هذه السيرورة القصيدة التالية:

ضيع خيط الأشياء وانطفأت
نجمة إحساسه وما عثرا
حتى إذا صار خطوه حجرا
وقورت وجنتاه من ملل
جمع أشلاءه على مهلِ
جمعها للحياة وانتثرا
(صوت آخر، ص ١٨)

أول ما نلاحظه هنا هو أن مهيار يبدأ بقطع الأسباب بينه وبين العالم الخارجي (عالم الأشياء المحسوسة) الذي يهدده بالتشيء، أي يعلق عمل حواسه لينسحب إلى عالم الداخل. ولكن هذا الانسحاب من العالم الخارجي إلى عالم الداخل ليس غرضه الانسحاب من عالم الفعل، إنه يستهدف من ورائه، أولاً، توحيد ذاته بأناه (تجميع أشلائه على مهل) بعد أن جردها بالتشيء من الطاقة الذاتية على الفعل، فلم تعد أفضل من أشلاء ميتة، ليوجه ذاته الموحدة من ثم إلى عالم الفعل (الحياة) فلا يبقى «خطوه حجراً». إن ما يأتي بعد توحيده ذاته هو استعداده لوثوب جديد، استعداده للبث، لأن يملأ العالم بأفعاله، لأن ينتشر في جميع الجهات أفعالاً حية - لا أشلاء ميتة.

إن عودة مهيار إلى ذاته، من حيث هي تحصن في الداخل، تحمل إلينا، كما رأينا، شيئا من معنى الكرتزة، شيئا من معنى الأنوية والتموند. أما عودة مهيار إلى ذاته، من حيث هي حفر تحت طبقات التشيء المتراكمة عليها من الخارج بحثاً عن وجوده العيني، الخاص والمفرد، فهي تحمل إلينا شيئا من معنى الرد الفينومنولوجي. إن مهيار، كيركيجورد من قبله، ينظر إلى الوجود على أنه، في أقصى تجليه، لايتخطى كونه وجوداً فرديا خاصاً. إن عدوه الرئيسي هو التجريد.

إن العودة إلى العيني، المفرد، بمعناها الفلسفي، تصاحب اسم الفيلسوف إدموند هوسرل والحركة التي أطلقها باسم الفينومنولوجيا. لقد حضنا هوسرل على العودة إلى الأشياء في ذاتها Zuruck zu dem Sachen sebst، وقد استجاب له كثيرون من بينهم الفلاسفة هيدجر وسارتر وميرلوبونتي والكاتب الفرنسي المشهور أندريه جيد الذي لم يكن سوى صدى لهوسرل عندما قال: Nous irons vers les choses. لقد كانت دعوة هوسرل إلى العودة إلى الأشياء في ذاتها مستهدفة، في الأصل، تأسيس فهم جديد للمعرفة متحرر من السمات التقليدية للمنهج العلمي، سواء في شكله التجريبي أو في شكله الإجرائي operational، سواء اتخذ من الاستنباط أو من الاستقراء أداة استدلالية له. فما هو مطلوب، فيما يذهب إليه هوسرل، هو منهج مطابق لموضوع العالم الإنساني كما تختبره بصورة مباشرة، معرى من كل سماته الجائزة، من كل ما يتراكم عليه جراء نظرنا إليه تحت تأثير ما يسميه هوسرل «الموقف الطبيعي» Natural attitude وهكذا فالقاعدة الأساسية في التفكير الفينومنولوجي الحديث هي هذه: لننظر قبل أن نفكر، لنلاحظ قبل أن نجرد في إطار النظر، لنصف الموجود هناك في العالم أو في داخلنا كما يتكشف لنا في ذاته، وليس كما نراه من وجهة نظر علمية أو فلسفية تقليدية. لننظر إلى الموجود ونوضحه دون أن نطلق عليه حكما مسبقاً وفق مقاييس ثابتة، وفق مقولات قبلية أو مفاهيم نظرية. ليس المنهج الفينومنولوجي، إذن، منهجاً علمياً. إنه يصف ولكنه لايفسر. يوضح الخصائص والعلائق التي تمثل في حقل التجربة الإنسانية المباشرة، دون أن يعني بالعلائق السببية وراء هذه الظواهر. المنهج الفينومنولوجي يدعونا إلى فهم Verst ehen العالم لا إلى معرفته Wissen. المعرفة تخضع لمقولات ومعايير سابقة على التجربة، بينما الفهم لايخضع لأي شروط سابقة.

من الواضح هنا أن الدعوة إلى العودة إلى الأشياء في ذاتها باعتبارها الشعار الأساسي للفينومنولوجي هي في حقيقة الأمر دعوة إلى العودة إلى المفرد والعيني والخاص الذي لايمكن القبض عليه عن طريق المفاهيم المجردة، أي الذي لايمكن أن يشكل موضوعاً للفاهمة Verstand بل للفهم Verstehen. إنها دعوة إلى العودة إلى ما يمثل في حقل التجربة الشخصية المباشرة[١٥]. من هنا صارت العودة الفينومنولوجية إلى الأشياء في ذاتها مبدأ أساسياً لما يسميه نايت «الأدب كفلسفة»، أي أدب الفينومنولوجيين من أمثال سارتر وجيد وسواهما. فالأدب، بعامة، ليس وسيلة إلى المعرفة بل إلى الفهم، ليس أداة للتفسير بل للوصف. إنه طريقة جديدة للنظر إلى الأشياء لا تخضع سوى للشروط التي تنشأ في سيرورة اختيارنا للأشياء. ولذلك فهو ينطوي على «رؤية» الأشياء كما تتكشف لنا من داخلها. ولكن هذه «الرؤية» غير ممكنة إلا بعد قيامنا بعملية رد فينومنولوجي تتيح للظاهرة أن تتعرى من شيئيتها ـ من كثافتها التجريبية وعلائقها السببية، بل من كل سماتها الجائزة وما أضفي عليها من خارجها من جراء إخضاع الإدراك لمقتضيات الموقف الطبيعي.

إن شعر أدونيس ينتمى، دون أدنى شك، إلى هذا النوع من الأدب الذى يعمل بمبدأ هوسرل. إن العودة إلى الذات، كما رأينا، تعنى لمهيار العودة إلى العينى، المفرد، والخاص الممثل فى حقل التجربة المباشرة. فهى عودة إلى رؤية الذات فى فرادتها التى لايمكن القبض عليها عن طريق الفاهمة. ولذلك عندما يعلن مهيار أنه «مغلق كجذع شجرة، حاضر ولا [يقبض] كالهواء»، فهو إنما يصف لنا ذاته ضمن إطار اختياره الفينومنولوجى لها، أى ذاته وهى مختبرة بصورة مستقلة عن كل المفاهيم المسبقة، وكل مقولات التجريد الفكرى والنظرى وجائزية العلائق السببية والإضفاءات الموضوعية. إنه بمعنى آخر، يصف لنا ذاته بعد رده لها، فينومنولوجيا، (أى بعد محوه للبقع والآثار من داخلها وغسلها لتبقى فارغة ونظيفة)، بحيث لاتعود تخضع لأى مفاهيم جامدة مسبقة ولا تعود قابلة لأن تتشيأ أو لأن تتجوهر.

إن عودة مهيار الفينومنولوجية إلى ذاته، من حيث هى عودة إلى ماهو عينى ومفرد وخاص، لا تستوجب منه فقط أن يدير ظهره للواحد أو الآخر المعمم، بل أن يدير ظهره أيضا للماضى. «أترك الماضى فى سقوطه وأختار نفسى» فيما يقول لنا مهيار. الماضى قمقم والعالم الذى يعيش فيه مهيار «بركة للقطيع» [المدينة (أصوات) ص١٤١]. ولكن مهيار فى عودته الفينومنولوجية إلى ذاته، أى فى اختباره وجوده العينى الخاص محرراً من كل ما من شأنه أن يعمم ويجرد ويخارج هذا الوجود، بات واحداً من الذين «كسروا خاتم القماقم» (شذاد، ص١٦٣)، وانصرفوا عن «بركة القطيع» ليستحموا فى منابع الداخل.

إن عالم مهيار ملجوم بالماضى، حيث لامعنى إلا للثبات، وحيث كل شئ محتوم مسبقا. التاريخ فى هذا العالم يشكل حدوداً نهائية لفاعلية الإرادة وفاعلية النظر. إن عالمه يقع ضحية النظر إلى التاريخ، على أنه يخضع لمنطق ضرورى فيكتسب طابعاً جبرياً وليس فقط طابعا حتميا. إنه ينظر إليه على أنه ذو نظام خاص به لايحتل فيه الإنسان وضع العنصر الفاعل بل العنصر المطاوع. ووفق خطط النظر هذه يكتسب التاريخ مطلقية قيمية: فالتاريخ ـ النظام المحدد مسبقا للنظر الإنسانى وفق منطقه الضرورى هو حاكم على هذا النظر أيضا. إن مطلقيته القيمية تفترض أن ما نجده تحت طبقات التاريخ من أنظمة فكرية وقيمية، هو ما ينبغى أن يشكل المعايير النهائية لفكرنا وقيمنا فى الحاضر. وهنا يصبح التاريخ أيضا، وبعامل الضرورة، مقياس ذاته الأخير. الإنسان، هنا، لايمكنه أن يقيم التاريخ وفق معايير مستقلة، بعامل عدم امتلاكه أى معايير غير مستمدة من ماضيه. التاريخ، إذن، معيار ذاته. وهكذا نصل ـ وفق خطط النظر هذه ـ إلى النتيجة الآتية: التاريخ يفعل بمعزل عن الإنسان وفق منطق خاص وضرورى، كامن فى حركة التاريخ الداخلية؛ وكأنى بالتاريخ هنا قوة واعية تملك حق تقييم النظر الإنسانى وتحديد فاعليته الإرادية. قوة تجرد ذاتها فى إطار غائى؛ بحيث تصبح هى ذاتها هدفاً لذاتها، وفى إطار قيمى؛ أى بحيث تصبح هى ذاتها مقياساً لذاتها. فى عالم ملجوم بالماضى يصير التاريخ موضوع فاعلية النظر وموضوع فاعلية الإرادة ومتجهها معاً.

انطلاقاً من هذه النظرة إلى التاريخ، تتخذ القيم التاريخية، بل الموروث بكليته، شكلاً مطلقاً وسلطوياً. هنا نتوصل إلى الحكم على ما هو كائن وما سيكون باسم ما كان ـ الذى كان هو وحده الحقيقى ووحده المحدد. ما هو كائن وما هو ممكن يكتسبان معنييهما من هذا الذى كان. ماذا يمكن أن يكون وضع الشخص الإنسانى فى ظل تفكير كهذا؟

الشخصى الإنسانى مدعو هنا إلى أن يرضخ لسلطة التاريخ المطلقة. إنه مدعو إلى أن يقف أمام جبروت التاريخ، كما يقف أى مؤمن بأحد الأديان السلطوية أمام جبروت الله: يجرد قواه باستمرار ويسقطها على الله فى شكل قوى لامحدودة تتخطاه، بما هو كائن محدود. وهكذا، بعد أن يجرد كل قواه ويسقطها على الله، يبيت فى النهاية لا يملك شيئا سوى شعوره بالخطيئة والإثم. هذا أيضا شأن الذى يقف أمام جبروت ومطلقية التاريخ المفترضين. فعندما يجرد الإنسان قواه ويسقطها على ماهو خارج ذاته، مسبغاً عليها، فى وضع التجريد، طابعاً مطلقا لا محدوداً، يتوهم أن هذه القوى، فى لامحدوديتها ومطلقيتها المزعومتين، تتخطاه، بما هو محدود،

فيقف عندها ويستسلم لجبروتها. لا يعود فى الإنسان عظمة؛ إذ إن أية عظمة تبقى له أمام عظمة التاريخ لايعود فى الإنسان نبل، إذ إن أى نبل يبقى له أمام نبل التاريخ. لايعود فى الإنسان قوة، فأية قوة تبقى له أمام قوة التاريخ. وهكذا، إذ يجرد الإنسان كل ما فيه من عظمة ونبل وقوة لايبقى لديه ـ أخيراً ـ سوى شعوره بمحدوديته وصغارته وشعوره بالخطيئة، على حد تعبير المحللين النفسيين.

من هنا، يمكننا فهم قول مهيار: أقبل في هاوية مليئة/ بفرحة المنبئ والنذير/ فرحة أن أصير/ خطيئة وخاطئا يحيا بلا خطيئة (هاوية، ص ٦٠). إن خطيئة مهيار هى فى تحرير ذاته من الخطيئة؛ فالتحرر من النظرة السلطوية للتاريخ خطيئة مميتة للذين يعتبرون الاستسلام والإذعان لسلطة الماضى فضيلتهم الكبرى. والاستسلام لهذه السلطة، كما أوضحنا، إن أدى إلى شئ، فهو يؤدى إلى شعور المستسلم بضعفه ومحدوديته، وأخيراً شعوره بالخطيئة. وهكذا؛ إذ يحرر مهيار ذاته من النظرة السلطوية إلى التاريخ ليتحصن فى قواه الذاتية، يكون قد تحرر من الشعور بالخطيئة الملازم عادة لاستسلام الإنسان لقوى سلطوية لامحدودة تتخطاه، بما هو كائن محدود، وفى الوقت نفسه يكون قد ارتكب فى نظر المستسلم لهذه القوى خطيئة التحرر منها.

تحرر مهيار من النظرة السلطوية للتاريخ تكريس لمبدأ مهم، مبدأ إنسانية التاريخ؛ إنه يعيد إلى التاريخ فى عالمه وجهه الإنسانى. فهو يعود بنا إلى مبدأ سيادة الإنسان لاسيادة التاريخ، سيادته على قواه وإمكاناته. ومهيار، فى هذا التحرر، ينبه الإنسان فى عالمه إلى قواه الذاتية، ويدعوه إلى التحصن فيها ووعى حضوره الخاص فى العالم، الذى يظل، من أية زاوية نظرنا إليه، حضوره هو الخاص الفريد. لهذا يخاطبنا مهيار بلغة نيتشه وكامو إذ يقول: «أفتح باباً على الأرض أشعل نار الحضور» (الحضور، ص ٦٥)؛ ذلك أن مهيار، كما يقول فى القصيدة نفسها، يخلق وطناً من «رماد الجذور»، وطنا من رماد «المومياء» التاريخية التى أحرقها.

أن تشعل نار الحضور يعنى أن تثور على المثالية الفلسفية باحثا عن الحقيقة أو العالم خارج الإطار الأنطولوجى الفكرى الخالص. النقطة الأساسية ليست توحيد الحقيقة بشئ آخر وراء ذاتها. إذا كنت تصر على معرفة هوية الحقيقة، تجد أن الحقيقة هى ما تختبره على أنه حقيقة. الحقيقة هى كما تراها وتسمعها وتحسها وتشمها وتحياها.

أن ترى هذا يعنى أن تصير إنساناً دون موقف. أقصد أن تخرج من إطار الفكر والتجريد إلى العالم، أن تذهب إلى ماوراء اللغة ـ إلى الأشياء. هذا يعنى أن تتوقف عن أن تكون فريسة شبكة من المجردات الفكرية ـ النظرية أو شبكة المفاهيم والمعانى التى تجوهرت، أو أن تكون أى شئ آخر من الأشياء المضفاة من الخارج على ذاتك. أنا إنسان دون موقف، يعنى أننى فقط أؤكد وجودى الخاص، يعنى أن «فى خطواتى جذورى»، أو على حد تعبير كيركيجورد «أنا أكون»[١٦].

فى هذا الاتجاه تكمن الفوضى واللاأخلاقية والجنون أو إن شئت كل «الأشياء المحتقرة». ولكن هنا أيضاً تكمن الحرية.

عندما نفهم هذا، نستطيع أن ننظر من خلاله إلى مشاكل عصرنا. عصرنا ليس عصر الإنسان الحر، الإنسان القابض على مصيره، الإنسان القابض على الطبيعة والتاريخ. إنه عصر «الخضوع والسراب» (مزمور، ص٤٢) حيث التاريخ يسود لا الإنسان، حيث المبادئ تسود لا الإنسان، حيث الآلة تسود لا الإنسان، أو قل حيث كل شئ يسود إلا الإنسان. إنه عصر نقيم فيه الأسباب بيننا وبين الموت.

الإنسان ذو واجبات فقط تجاه نفسه، وهذا يعنى أنه دون واجبات. هو فقط يمتلك الحياة المتحركة فى داخله. وإذ ينكر هذه الحياة، يصبح إنساناً ذا واجبات. المسؤولية إيجابية فقط عندما تكون حراً، ولكنها سلبية عندما تصير مقيداً، يعنى عندما تصير أخلاقيا. لهذا ينصب مهيار نفسه «ملكا للرياح» (ملك الرياح، ص ٥٨)، وينتظر «الله الذى يجئ مكتسياً بالنار» (رؤيا، ص ٦٩) ويعلم «الأسرار والسقوط» (السقوط، ص ٥٤)، ويحمل إلينا «رياح الجنون» (رياح الجنون، ص١٣١)، اللاأخلاقية، الفوضى، الجنون ثالوث الثورة. إذن، لا نظام بعد ذلك.

إن هناك نظاماً آخر غير الذى نشير إليه عندما نثرثر عن معنى النظام. إنه النظام الذى تتخذ بواسطته النبتة أو أية كينونة حية الصورة form التى لها بالمفهوم الأرسطوطاليسى

للصورة. كل نظام بالمعنى العادى مضفى من الخارج يهدم الشئ الذى يضفى عليه. إن الحل لمفارقة أن الحياة لايمكن أن تكون دون نظام يكمن فى رؤية طريقة ثالثة من طرق الحياة؛ طريقة تقع بين الحياة الخالية من النظام والحياة المتوازنة ضمن نظام بالمعنى الاعتيادى العام. هذا النوع الثالث متحرر من النظام الاعتيادى. إنه النظام الذى ينبع من الداخل فقط.

لكن هنا قد يجد أحدنا دعوة إلى الانحلال الاجتماعى، أو إلى تحويل المجتمع إلى كينونات فردية ـ مونادية (أو ذرية على حد تعبير هيجل) معزولة ومسودة بقوى عدائية هائلة. بيد أن مهيار، فى أقصى فوضاه ولاأخلاقيته وجنونه، لايقصد تعطيل الحوار. إنه يؤمن به إيمان كارل ياسبرز. لا حوار حيث لا أطراف تتحاور. الحوار المقصود هنا هو، قبل كل شئ آخر، حوار بين أشخاص، لكل منهم ذاتيته وفرادته. الحوار يبطل حيث يلجم الشخصى الإنسانى بقوى تتخطاه، أو ينفى فى نظام أخرق مجرد. الحوار ينقطع حيث الثبات فى أساس كل مقياس من مقاييس الفكر. ليعود للحوار مكانه فى هذا العالم، يجب أن يحرر الشخصى الإنسانى من قيود الموروث ومن عمليات الموازاة المجردة لوجوده الخاص، ومن التموضع فيما نتوهم أنه نظام مطلق وكلى. وهذا يعنى لمهيار ضرورة تمركز الشخص فى حيزه الخاص. حيث لا حرية، لا حوار. الحوار الذى يمكن أن يكون له معنى هو الذى يحتضن أطرافاً حية، لكل منها ذاتيته وشأنه الخاص. أما أن يقوم فى عالم مسطح، حيث منطق الوحدة هو منطق التاريخ والقيم والاجتماع، فأمر ليس من طبيعة الحوار الذى لا يقوم، أصلاً، إلا على منطق التنوع والكثرة. إذا تعطل الحوار فى عالمنا، فلن يكون مهيار مسؤولاً عن ذلك، بل سيرورة التجريد الجمعى التى تبتلع الشخص وتحيله إلى وظيفة من الوظائف. إن مهيار، فى دعوته إلى أقصى ما يمكن من تشخصن، يدعونا إلى أقصى مايمكن من حوار.

وعندما أقول: «أنا إنسان بلا موقف» ألا يعنى هذا أننى بلا دليل أيضا؟ مهيار يجيبنا عن هذا السؤال بالإيجاب. فبعد أن «يهيج الضباع فينا ويهيج الآلهة»، يعلمنا أن نسير «بلا دليل» (مزمور، ص ١٣٧)، شأنه هو طبعاً. إن مهيار يصل إلى النتيجة المنطقية التى لابد من الوصول إليها لمن يقف موقفه. وإن لديه الجرأة النادرة فى «عصر الخضوع والسراب، عصر الدمية والفزاعة» (مزمور، ص٤٢) ليعلن نفسه، فى القصيدة نفسها، «حجة ضد العصر»، أى ليعلن أنه بلا دليل. فى عصر طابعه الخضوع والانقياد، ألا يبيت مهيار «حجة ضد العصر» عندما يتحرر؟ مهيار إنسان لم يعد يعنى له شيئاً أن يحيا وفق خطط التفكير القيمى السائدة فى عصره، التى يحاول عصره فرضها عليه من الخارج. إنه، فى الواقع، كما أصبح واضحاً من تحليلنا السابق، ينتزع ذاته بعيداً عنها، كى يحيا بذاته ومن ذاته. هو لم يعد شيئاً آخر غير ذاته. هو فقط مهيار. قد نقول هنا بكثير من التأفف: ما هذا الإنسان الضائع دون اتجاه وغاية؟ ولكن مهيار يجيبنا، بهزء نيتشه وعنفه، بهذا القول الذى أشرنا إليه سابقا: «أنتم وسخ على زجاج نافذتى ويجب أن أمحوكم ـ أنا الخريطة التى ترسم نفسها». هذا يعنى أن له اتجاهاً؛ وهذا الاتجاه هو خاصته. إنه اتجاه نابع من داخله، وليس مفروضاً عليه من الخارج. وهذا يعنى أيضا أنه هو يقود حياته ويعطيها شكلها، بوعى أيضاً.

من هنا يوصلنا مهيار إلى هذه الخلاصة: أن تنظر إلى الداخل يعنى أن تصل إلى فهم ذاتك، لا أن تصل إلى فهم فسيولوجيتك وسيكولوجيتك وبنيتك التشريحية. يعنى أن تصل إلى إيجاد التماس الحميم بينك وبين ذاتك بكليتها. يعنى أن ترى ذاتك كشئ خاص مفرد، رؤية فلسفية ـ فينومنولوجية، لارؤية علمية. بهذه الوسيلة يمكننا أن نصل إلى معنى الباطنى والروحى والسرى، أى معنى الأشياء التى تشير إلى ما هو خاصيتى بالمعنى التمييزى الخالص، والتى لايستطيع إنسان آخر أن يشاركنى فيها. إنها الأشياء الفريدة فى وجودى؛ ولذلك هى الأشياء المستسرة البعيدة. إنها ذكرياتى، اشتياقاتى، أحلامى، تصوراتى، الحوادث الخاصة فى حياتى، الصورة التى رسمت، الأغنية التى غنيت. وأى شئ يمكن أن يكون خاصيتى غير الذى أخلق؟

عندما يصل واحدنا إلى أن يحيا، كمهيار، من ذاته وبذاته، عندها لاشئ آخر ذو أهمية: لا الملك، لا النظم، لا العادة، لا الفكرة. إن الناس يتعلقون بممتلكاتهم بسبب أنهم لايحيون من ذواتهم وبذواتهم. إنهم يستبدلون ممتلكاتهم

بحياتهم؛ وانتزاع هذه الممتلكات منهم يعني لهم انتزاع حياتهم. وهذا يصح أيضا على معتقداتهم وأديانهم وآلهتهم ونظمهم.

أن ترى هذا كله يعني أن تصل إلى وضع النفي الخالص قبل كل شيء ويعني أيضا أن تصل إلى نظرية نيتشه في إعادة التقييم لكل القيم Transvaluation of all values؛ أي أن تذهب إلى ما وراء الخير والشر. لندخل في تحليل هذين الأمرين، مبتدئين بالأول منهما.

وضع الإنسان الحديث، وضع النفي والاغتراب alien-ation ليس جديدا. الاغتراب كان قائمًا منذ زمن طويل. فالذي حدث مؤخراً هو أن فكرة الاغتراب والنفي انتقلت إلى ما وراء الأبعاد السوسيولوجية والسياسية واتخذت بعداً وجودياً. اتخاذ الاغتراب بعداً وجودياً، بالنسبة إلى ماكس شيلر، يعود إلى حقيقة كوننا الجيل الأول في التاريخ الذي بات تحديد الإنسان مشكلة كيانية له[١٧] - (« الجذر هو الإنسان»، يقول ماركس) - هذا لأننا لا نعرف ما يعني هذا التحديد، ولانعرف أيضًا أننا لانعرف . وهكذا فالعوامل الموضوعية التي شاركت في إيجاد وضع الاغتراب والنفي كانت مدفوعة بأزمة نظرية وبردة فعل ذاتية دفعت بالفشل الوجودي إلى مركز الدائرة من الوعي الإنساني. إنها الأوضاع الخاصة، التقنية، الاجتماعية، السياسية، الفكرية لعصرنا التي استدعت إعادة النظر في وضع الإنسان في هذا العالم، إعادة النظر في معناه الأخير. ولكن لايمكننا أن نحدد ونفهم معنى الإنسان في هذا العالم كما يفهم ويحدد الفسيولوجي وظائفه الفيسيولوجية والتشريحية، والعالم النفسي وظائفه النفسية. أي لايمكننا فهم معنى الإنسان وتحديده بالنظر إليه بوصفه موضوعًا من المواضيع. معنى الإنسان يتكشف فقط بنسبة وعي الإنسان نفسه لذاته ووضعه التاريخي. هذا يعني أن الإنسان لايمكن أن يفهم ويحدد معناه باستشارة كتاب من الكتب، أو الاعتماد على نظرية من النظريات، أو الرجوع إلى عالم من العلماء. فهم الإنسان وتحديده لذاته يقوم في غياب كل معرفة موضوعية. إن معناه فقط ما يتكشف من داخله في عملية استغواره لهذا الداخل. وفهمه هذا المعنى هو ما هو في أقصى وعي الإنسان لذاته.

هذه هي المشكلة الأساسية التي تقود إلى الاغتراب والنفي. فلسفة الوجود الحديثة فهمت مقتضيات هذه المشكلة منذ دعت الإنسان إلى العودة إلى ذاته. أورتيجا اي جاسيت Ortega y Gasset يعبر عن اعتقاد مشترك بين كل مفكري هذه الفلسفة الحديثة للوجود، عندما يؤكد أن الإنسان الحديث، في خوفه من النفي الوجودي يحاول أن يتسلل بذاته إلى المجموعة الاجتماعية Social Collectivism اللاشخصية واللامحددة. فالعودة إلى الذات، بما هي حركة انطوائية في عملية التشخصن، تبدأ، كما رأينا، بتحقيق انفصال الشخص الإنساني عن ملامسة المحيط، وتقود، في التحليل الأخير، إلى الحرية. ولكننا نخاف الحرية، لأنها تقودنا إلى الانعزال والنفي. لذلك بدل أن نختار الحرية، لأننا نخاف مستلزماتها، نعود فنسقط في هوة التقليدي والعادي والسطحي - هوة الواحد أو الآخر Das Mann. فهذه القيود التي نعود إلى حملها نمتْ وبقيت فينا منذ طفولتنا الأولى. فليس من الصعب، إذن، التكيف وفقها وقولبة ذواتنا بقوالبها، وهي المغروسة فينا منذ ألقينا في هذا العالم. لذلك، نحن هنا نحاول تجنب خطر النفي المصاحب للتوكيد الذاتي طلبًا للسلامة، ولكننا نكون قد خسرنا أنفسنا. ميجل دي أونومونو Miguel de Unamuno رأى في الإنسان الحديث شيئا كدون كيخوته. هذا الإنسان ملزم ببحث مضطرب عن جوهره الخاص، وإلى هذا الحد، فهو يورط نفسه في مغامرة وجودية مجهولة الغاية والمصير. إنها مغامرة من نوع الضياع الوجودي.. إنه يقول: الإنسان يجب أن يلقى في المحيط مجرداً من كل مرسى، حتى يستطيع أن يتعلم مرة ثانية ما معنى أن يحيا كإنسان. النفي والضياع، إذن، هما الثمن الذي يدفعه الإنسان ليتعلم «مامعنى أن يحيا كإنسان».

مهيار لم يدفع أقل من هذا الثمن. مهيار، قبل كل شيء، لم يرفض الحرية طلبًا للسلامة، ولم يتخل عن توكيد ذاته اجتنابًا للخطر. قال مخاطبًا الصخرة:

رضيت بما شئته: أغنياتي خبزي
ومملكتي كلماتي
فيا صخرتي أثقلي خطواتي
حملتك فجرًا على كتفي
رسمتك رؤيا على قسماتي (الصخرة، ص:٥٩)

فى هذا القول تنبه ووعى كيانيان لكل مستلزمات المغامرة التى يزج مهيار بنفسه فيها. كذلك فى هذا القول قبول عميق لمعنى هذه المغامرة المأساوى. لقد بدأ مهيار رحلته بالعودة إلى الذات، كما رأينا، لينتهى فى الأخير إلى نوع من الضياع والنفى الوجوديين، «وليلقى فى المحيط مجرداً من كل مرسى». إنه الآن «ناقوس من التائهين» (صوت، ص: ١٧) يغنى لدربه «اللابسة الأمواج والجبال» (لا حد لى، ص: ٧٦)، شارداً «فى مغاوز الكبريت» (أبحث عن أوديس، ص: ٨٨)، «باحثاً عن أوديس». (ص: ٨٨)، منصباً نفسه «أميراً على الفراغ» (السدود، ص: ٧٧)، ومصادقاً الموت. كل هذا يرتبط بعملية الانفصال الموناديه التى تحدثنا عنها. ذلك أن مهيار فى هذه العملية يصل إلى إدراك ذاته على أنها شئ مفرد ومميز عن حياة المحيط حوله. إنه يواجه الآن من كوة فى الداخل عالماً لا شخصياً. وهو فى هذه المواجهة يقطع آخر خيط من خيوط الانتماء بينه وبين هذا العالم. لقد كان دوركيم (Durkheim) بين العلماء الاجتماعيين الأول الذين فهموا وعللوا مقتضيات الانشقاق لقد فهم دوركيم أن الانشقاق الشخصى تكريس لواقع أن لا انسجام بين الإنسان الشخصى والعالم. وليبنتز من قبل وجد أن انعدام الانسجام بين الوجود الشخصى والعالم حوله مقولة أساسية من مقولات الوجود الشخصى. إلا أن دوركيم، بوصفه عالما اجتماعيا، وجد فى الانشقاق ظاهرة اجتماعية خطيرة. ذلك أنه يقود إلى اللاانتماء؛ واللاانتماء، بالتالى، يقود إلى الانحلال والاضطراب فى الحياة الاجتماعية والشخصية. فى وضع اللاانتماء، القائم على انعدام الانسجام بين الشخص الإنسانى والعالم، يكمن وضع النفى والاغتراب. فى هذا الوضع يكون الشخص قد خسر كل شئ، ولم يربح شيئاً. إنك إذ تدرك ذاتك كشئ مفرد ومميز، شأن مهيار، لاتكون فى الواقع قد حصلت على شئ. إنك فقط تكون قد صرت شيئاً. إنك انطلقت من وضع كنت فيه خارج حيزك الشخصى إلى وضع صرت فيه داخل هذا الحيز، أى صرت فيه ذاتك. فأنت هنا، فى أقصى تحسسك بكثاقتك الكيانية ــ الشخصية، من خلال فعل التخطى، تدرك أنك لم تصل إلى هذا الوضع الشخصى الخالص إلا بعامل النفى المستمر nega-tion للعوامل التى تحول بينك وبين صيرورتك ذاتك. فكلما ازددت التصاقاً بذاتك، ازددت إحساساً بالهوة التى تفصلك عن عالم ليس من صنعك. ففى أقصى مرحلة من مراحل التشخصن والتوكيد الذاتيين تصل، بعامل النفى والتخطى المستمرين، إلى وضع تقف فيه «فارغ الداخل نظيفه» لتجابه عالماً فارغاً أيضاً.

إلى هذا الحد يصل بنا مهيار فيذكرنا وضعه بوضع ريلكه كما يصوره فى قصيدته «الليلة العظيمة»، حيث يشعر ريلكه أنه مغلق ووحيد مع ذاته. فحتى «الأشياء الأقرب لم تقم بأدنى محاولة لتصيير معقولة». إن مهيار يجد نفسه «ملقى»، على حد تعبير هيدجر، «فى مكان ووضع ليسا من صنعه، ولم يكن له أى شأن فى اختيارهما». يواجه مهيار فى هذا الوضع عالماً عدائياً مهدداً ذاته باستمرار-بإذابتها ونفيها فى إطار نظامه الكلى. إنه مطارد دائماً بشبح التشيؤ. ولكن مهيار يدرك أن عليه أن يبقى دائما على استعداد للرد والمجابهة. «انظر وراءك يا أورفيوس، تعلم كيف تسير فى العالم» (مزمور، ص ١٠٢).

إذن، مهيار فى وضع النفى الخالص الذى يجد نفسه فيه لا يستطيع أن يتهرب من واقع كونه ذا تجسد حضورى فى العالم. لذلك هو مدعو إلى المجابهة. صحيح أن مهيار الآن إنسان حر؛ وهو يعلم أن «الإنسان الحر هو الذى يستطيع أن يقطع العهود وأن يخون»، على حد تعبير جبرييل مارسيل. ألم يغن مهيار للخيانة؟ ألم يهتف بقوة: «آه يا نعمة الخيانة... أيها العالم الذى خنته وأخونه»، ويعلن نفسه «سيد الخيانة» (الخيانة، صص ١٢١ ــ ١٢٢)؟ ولكن مهيار، إذ يدرك ذاته عن طريق الحرية و«الخيانة»، حريته من كل المعطلات الخارجية لعملية تشخصنه وخيانته للعالم المتداعى الذى يعيش فيه، لايفعل ذلك طلباً للتخطى المتعالى للذات، شأن الرومانتيكى. إنه لايهلل، كالرومانتيكى، للذة الألم والنفى بوصفهما حالة سابقة للموت؛ ذلك أن مهيار لايكره الحياة؛ فهو، كما رأينا، «جمع أشلاءه على مهل / جمعها للحياة والتشرا»، وهو لايخون العالم فى عملية تشخصنه، عن طريق الحرية، ليبحث عن عالم آخر خارج التاريخ والحياة. كذلك فإن مهيار لايطلب التحلل من كل عمليات التفكير الاعتيادى؛ بحيث يؤدى تحلله هذا إلى الانصراف كليا

لاكتشاف ميكانيكية اللاوعي. لقد بنى مهيار «من الغياب/ صنماً من تراب/ و[رجمه] بالحضور» (الطريق، ص ١٧١). إن من هذا شأنه يدرك أنه، إلى جانب كونه ذاتا مميزة، هو أيضاً كائن موضوعي ومركوز، بالتالي، في صدر العالم. إن هذا بالذات ما يجعل مهيار في وضع دائم من المجابهة والإحساس الثقيل بالحضور حيث يشعر، في أقصى تحسسه الكياني بالحضور، بأقصى تحسسه الكياني بالنفي.

عندما يصل مهيار إلى هذا الحد من وضع النفي الكياني، يتجه «نحو البعيد والبعيد يبقى» (مزمور، ص١٠١)، ويقطع «الحبال بينه وبين الشاطئ الأخير» (لا حد لى، ص٧٦)، ويظل «تاريخاً من الرحيل» (أرض بلا معاد، ص٩٠). وهو بذلك يعيد إلى أذهاننا إنسان نيتشه ـ «الإنسان المتجول الهازئ، الساخر، العنيد، المنفى» الذى انطلق إلى هدف اشتياقاته البعيد؛ أخطار كثيرة غير متوقعة كمنت فى طريقه، حيوانات غريبة، بحار عاصفة، أناس قساة لايبشون بوجه الغرباء المنفيين؛ كل هذا جند شجاعته ومهارته. مواجهاً بكل هذه الكوارث والأخطار، وقف هذا المغامر المنفى الغريب هازئاً، وفى الوقت نفسه، واثقاً من حكمته. على الرغم من الألم العميق ـ الفائض من الألم، كما يقول ريلكه، ـ لم يغير اتجاهه ولم يستسلم. إنه انطلق من مغامرة إلى مغامرة دون أن يكون فى انتظاره مرفأ واحد أخير ودون أن يكون لديه أى «بنلوب» تصلى لعودته. هذا ما يلخصه لنا مهيار إذ يقول: «لا حد لى لا شاطئ أخير» (لا حد لى، ص٧٦).

فى لانهائية الرحيل هذا يجسد لنا مهيار مع زرادشت مبدأ «الصيرورة الخالدة»، فيطلق «سراح الأرض و[يسجن] السماء» كى يجعل العالم غامضاً، ساحراً، متغيراً، خطراً؛ كى [يعلن] التخطى» (مزمور، ص ١٩٢). بغير التخطى ماذا يبقى من الصيرورة؟ لا مقاييس خارجية تقود مهيار فى هذا التخطى؛ لأن المقاييس الوحيدة، كما بات واضحاً لدينا حتى الآن، هى التى يخلقها فى مجرى تخطيه. إن شأن مهيار الوحيد هو مع الديالكتيكية السقراطية من حيث هى عملية استبطان لـ«حقائق» الداخل. لا جاذب غائى أيضاً يحتم وجهته فى هذا التخطى غير الجاذب الكامن فى القوى المحركة له من داخله. هو يحفر مجاريه ويسير وفق المنطق المرسوم بحركته. إذن، لا شأن لمهيار إلا مع ما يكتشف فى سيرورة استبطانه الداخل، من جهة، وفى سيرورة تخطيه لوضعه التاريخى، من جهة ثانية. أقصد لاشأن له إلا مع ما يخلق. وهكذا، فإن مهيار فى سيرورة تخطيه هو، كالطبيعة، فاعلية هدفية بلا هدف معين. من هنا نفهم لماذا الريح رمز مهم فى شعر أدونيس، كما كانت لريلكه من قبله. فالريح تتقدم ولا تعود القهقرى دون أن تكون لحركتها غاية محددة. ولذلك يوحد مهيار نفسه بالريح؛ «إنه الريح لا ترجع القهقرى»، «يمشى فى الهاوية وله قامة الريح» (ص١٤)و«يحيا فى ملكوت الريح» (ص١٦)، وينصب نفسه «ملكا للرياح» (ص٥٨)، و«[يصرخ] كى تتوالد فى صوته الرياح» (ص١١٥)، «ويخلق للريح صدراً وخاصرة ويسند قامته عليها» (ص ١٩١)، ويجعل لغته مليئة بالريح «يا أمير الفراغ يا لغة تفرغ فيها الرياح والأبعاد» (ص ٧٧). وعندما يتملكه اليأس، فإن ما يدركه وهو فى حالة يأسه ليس فقط أن المستقبل ملئ بالغموض والسر، بل أيضا أن الريح التى ترمز إلى حياته لاتجلو هذا الغموض «لا غد آت ولاريح تضئ» (ص١٧٧).

مهيار، إذن، كالإنسان الأعلى لدى نيتشه، فاعلية هدفية دون هدف محدد. ولكن ما يشكل المعادل الأدونيسى لإرادة القوة لدى الإنسان النيتشوى هو إرادة الخلق لدى مهيار. إرادة الخلق هذه توق فى أعماق مهيار للتوحد مع الأشياء:

فيَّ حنين غير هذا الحنينْ
غير الذى يملأ صدر السنينْ
تقترب الأشياء منه كأنْ
لا تعرف الأشياء إلاهُ
تقول ما شيئت لولاهُ
كأنه أكبر من حاله
يعلو ويمتد ولايرضى
يريد أن يخرج من نفسه
ويحضن السماء والأرضا

(حنين ص٢٠٧)

ولكن هذا التوق للتوحد مع الأشياء هو توق لتذويتها، توق لخلقها وإعادة خلقها دون توقف. فإرادة الخلق تتحرك دائما إلى الأمام تحركا تتكشف من خلاله وتتبلور فيه حرية الفعل غير المشروطة. ولكن تحركها الأمامى لا يعنى أنها تتجه نحو نقطة معينة ثابتة فى الوجود. ذلك أنه ما إن تتحدد لها غاية أخيرة حتى تتقلص هذه الإرادة وتنحصر فى نظام معين. ولكن لا يمكن لأى نظام، حتى النظام العقلى الذى ادعى مفكرو التنوير العقليون اكتشافه فى العالم، أن يحتضن هذه الإرادة ويحيط بفاعليتها المتأصلة فى الحرية. إنها توحد بين مهيار والكون عن طريق ما يضفيه مهيار من ذاته الخلاقة على أشياء العالم من صور ومعان:

وحد بي الكون فأجفانه

تلبس أجفاني

وحد بى الكون بحريتى

فأينا يبتكر الثانى؟

(وحدة، ص ٢٠٢)

هذه الوحدة بين مهيار والكون لا يكون وضع مهيار فيها كوضع الجزء فى النسق الضرورى الذى ينتمى إليه هذا الجزء. فالجزء يتحدد وضعه فى النسق الذى ينتمى إليه وفق قوانين ثابتة تربط كل أجزاء النسق ربطا منطقيا ضروريا. إن وضع مهيار، إذن، فى الكون المتحد به ليس كوضع الأشياء فى الجوهر السبينوزى، حيث كل منها يصير تجليا للكل اللامتناهى ومحددا بقوانينه، أو كوضع الأشياء فى المطلق الهيجلى حيث كل منها، من خلال انصهاره فى الوحدة التجسدية للمتناقضات، يبيت مرحلة من مراحل تحقيق المطلق. إن وضع مهيار فى هذه الوحدة هو وضع العنصر الفاعل لا العنصر المطاوع. الكون يقدم أشياءه له بوصفه مواد خاماً، وهو، بدوره، يصوغ هذه المواد على صورته ومثاله. إرادة الخلق، إذن، توحد مهيار بأشياء العالم، عن طريق الحرية؛ إذ تحول علاقته بهذه الأشياء من علاقة تخارج خالص إلى علاقة جدلية فى علاقات التبادل والخلق، حيث العالم يتذوت على يديه.

من هنا كانت إرادة الخلق، لدى مهيار، انعكاسا للعالم الهيراقليطى حيث الصراع والحركة والتناقض بطانة العالم. هيراقليطس وجد فى النار العنصر الأساسى للعالم، العنصر الدائم الذى هو فى أساس كل تغيرات الوجود المرئى، العنصر الواحد الوحيد الذى هو جوهر التعدد والكثرة ـ جوهر الصيرورة. إنه عنصر متحرك لا ساكن، متحرك فى اتجاهات متعاكسة. وفى تحركه الدينامى يخلق التناقضات التى تجد تعبيرها المرئى فى ظواهر التغير والتطور الدائمين. هذا المبدأ، كما فسره نيتشه، هو:

> صيرورة وموت، بناء وهدم دون أية مسؤولية أخلاقية، فى براءة خالدة... كما الطفل والفنان يلعبان، هكذا تلعب النار الخالدة المقدسة؛ إنها تبني وتهدم ببراءة.

أليس هذا شأن مهيار؟ ألا نجده يبحث عن «... إله ... يبارك حتى الجحيم... ويرد لوجه الحياة البراءة» (ص ١٢٩) و«يفتت العالم كى يمنحه الوجود» (ص١٠٣)، ويهدم العالم ويبنيه، باحثا عن معنى «ينظم فيه الأرض والله» (ص ٢٠٥)، وينادى الفراغ ويفرغ الممتلئ (ص١٦٧) ويجعل المكان «مدوراً كعينيه» (ص ١٩١)، و«يبتكر ماء لا يرويه» (ص ١٩١)، و«يولد فى كل غد من جديد» (ص ١٩٩ ويبحث عن صورة أخرى «تصاغ لهذا الوجود» (ص ٢١٢)؟ مهيار، كنيتشه من قبله، يحمل إلينا النار الهيراقليطية ـ يهدم ويبنى باستمرار ببراءة الطفل. إنه يرفض أن تكون علاقته بالوجود حوله علاقة ساكنة، أو أن يكون هو فيها مجرد مركز لتلقى النتائج الموضوعية. وهو يرى أيضا أن إرادة الخلق لا يمكن أن تتقزم فى نظام أو تقف فى فاعليتها عند حدود ما أضفاه سواه من صور على الأشياء، صور نظنها ثابتة ونقف أمامها مبهورين، كأننا بلغنا بها المعنى الأخير للعالم. مهيار يريد أن يرى العالم وراء كل هذه الإضفاءات رؤية جديدة. إنه مدعو إلى أن يتخلى عن كل المسلمات الجاهزة، وأن يخلق مسلماته الجديدة. بمعنى آخر، إنه يريد أن يسبغ على الأشياء معان جديدة. ولكن مهيار يعود فيجد، بسائق طبيعته الهيراقليطية، أنه ما من سبب واحد ضرورى لأن تكون المعانى التى يسبغها هو على أشياء العالم هى

معانيها النهائية. من هنا نستطيع أن نفهم جيدا لماذا يحمل مهيار النار الهيراقليطية ـ لماذا يهدم ويبني باستمرار. إن مهيار ينزع دائما إلى وجود أعلى. إنه يبحث دائما عن معان جديدة للأشياء.

هنا يبدأ يتضح لنا أن عودة مهيار إلى ذاته هي، في آن، تذويت للذات وتذويت للعالم والأشياء، فإذا بـ«الشجر أوراق في [دفاتره] والحجر قصائد [مثله]» (مزمور، ص ١٦٨)، والتاريخ يغتسل في عينيه (مشهد [حلم]، ص ١٣٠). إن هذا التذويت للعالم يبلغ أقصاه في قول مهيار عن نفسه «إنه فيزياء الأشياء» (مزمور، ص ١٣)؛ أي القوة المنظمة للأشياء. من الضروري أن نلاحظ هنا أن تذويت مهيار العالم خلو تماما من أي مدلول أنا وحدي، سواء فهمنا الأناوحدية بمعناها الإبستمولوجي أو بمعناها الأنطولوجي. إنه ذو مدلول قيمي أولا وأخيرا. إن عودته إلى ذاته هي، إذن، عودة إلى الذات باعتبارها منبع القيمة والمعنى حيث يرتع العالم ليس بكثافته التجريبية طبعا ولا بتماميته الموضوعية. إننا نجده هناك بما هو موضوع قصدي تمت تعريته من شيئيته، وتم تحويله إلى حقل للفاعلية الذاتية باعتبارها تجسيدا لإرادة الخلق. من هنا نفهم قول مهيار «أنادي الفراغ أفرغ الممتلئ. حتى الصوان رخو، حتى الرمل يتأصل في الماء...» (مزمور، ص ١٦٧) على أنه إعلان لتحول العالم من شئ جاهز مكتمل («ملئ كالبيضة»، على حد تعبيره، ص ١٠٢) إلى دفق مواز لدفق الوعي: إلى سيرورة من الإمكانات. هنا يصبح العالم هيولى قابلة لأن تتشكل على يديه على النحو الذي يختاره، تصبح أرضه بكرا («أحرق ميراثي أقول أرضي بكر» (لغة الخطيئة، ص ٥٦)، ولا يعود ثمة هاجس لديه سوى هاجس الخلق. وهو إذ يذوت الأشياء إنما يخلقها على صورته ومثاله:

> «أنقش وجهي على الريح والحجر، أنقش وجهي على الماء. أسكن في ثنية الأفق... والبحر توأمي وشبيهي» (مزمور، ص ١٠١)؛ «أجعل المكان مدورا كعينيّ» (مزمور، ص ١٩١)؛ «أصير الجبال كلمات وأموسق الحفر» (مزمور، ص١٠٣).

هنا يصبح العالم، بعد تذويته وتحويله إلى موضوع قصدي خالص، امتدادا له.

في تذويت مهيار العالم والأشياء يبدأ هوسرليا ولكنه ينتهي نيتشويا. إن تجريد العالم في شيئيته وتحويله إلى موضوع قصدي يحمل إلينا الكثير من معنى الرد الفينومنولوجي. ولكن فيما يسير بنا مهيار في اتجاه الرد الفينومنولوجي للعالم نراه فجأة يحول مساره، وكأني به يرى لتوه ما سيؤول إليه هذا الرد ويروعه ما يرى. فمهيار يساير هوسرل إلى حين، أي إلى الحد الذي يكون عنده الرد الفينومنولوجي للظواهر بحثا عن معان لها كامنة وراء كثافتها التجريبية وسماتها الجائزة، خلف شيئيتها. فهو، كهوسرل، لا يريد أن ينظر إلى الأشياء نظرة العالم الطبيعي إليها. إنه لا ينظر إلى ما فيها من امتداد وميكانيكية وحركة. إنه يحاول الذهاب إلى ما وراء هذا كله ولكن ـ وهنا يبدأ تحوله الجذري عن هوسرل ـ ليس في اتجاه ماهية مفترضة لها بل في اتجاه إعادة خلقها. إن مهيار لا يمكنه أن يساير هوسرل هنا في نفيه أي نوع من أنواع النسبية وفي افتراضه أن هناك ماهية للحقيقة كما أن هناك ماهية لكل فكرة أخرى، وهي ماهية تنعكس في كل الحقائق الجزئية. إنه لا يمكنه أن يساير هوسرل في اعتقاده أن الماهيات الفردية هي الموضوعات القصدية للوعي وفي عودته إلى مبدأ واقعية الماهيات realism of essences الذي اتخذ شكله المتطرف في الإبستمولوجيا الواقعية كما عرفناها لدى أفلاطون وديكارت. فمهيار، كما رأينا، عدو الثبات، وهيراقليطس هو الذي يحتل في سيرورة تذويته للعالم الوضع الذي يحتله أفلاطون في سيرورة الرد الفينومنولوجي. من هنا نفهم قول مهيار «أطلق سراح الأرض وأسجن السماء، ثم أسقط كي أظل أمينا للضوء، كي... أعلن التخطي» (مزمور، ص ١٩٣). إن السماء رمز لما هو مطلق وثابت وجاهز ومكتمل، أي لما لا إمكان فيه، بينما الأرض رمز لما هو نسبي ومتغير وغير مكتمل، لما هو ملئ بالإمكان. ففي السماء تتجوهر الأشياء بتجوهر المعاني، وينتصر أفلاطون على هيراقليطس، ويظهر العالم واضحا وممتلئاً بذاته. إن الرد الفينومنولوجي على الطريقة الهوسرلية ينتهي، إذن، إلى أسر الأرض كشرط لتحرير السماء. إنه يرى السماء مغلفة بالأرض ويرى أن مهمته الأساسية اختراق الأرض في اتجاه السماء، أي للوصول

بواسطة الحدس أو الاكتناه الباطنى إلى محتوى جوهرى موضوعى مزعوم للأشياء. أما الرد الفينومنولوجى على طريقة مهيار، فإنه يرى الأرض مغلفة بالسماء ويرى السماء شبكة من المفهومات اللغوية ليس إلا، عالماً من المعانى الإنسانية التى تجوهرت. ولذلك يرى مهيار أن المهمة الأساسية للرد الفينومنولوجى كامنة فى اختراق السماء فى اتجاه الأرض، أى فى اتجاه الأشياء ذاتها، وبالتالى فى اتجاه الانفتاح على السر، على ما يظل كامناً وراء اللغة ـ النظام، وراء المفاهيم أو المعانى التى تجوهرت. إنه يهجر السماء «ليحيا مع الأشياء» (الأشياء، ص ١٤٩)، وبالتالى لـ «ينتظر ما لا يأتى» (مزمور، ص ١٣١)، و«يحيا فى ملكوت الريح/ ويملك فى أرض الأسرار» (ملك مهيار، ص ١٦)، ولـ «يحلم أن ينهض أن ينهار / كالبحر ـ أن سيتعجل الأسرار» (آخر السماء، ص ٣٠)، وليبقى «فى عتمة الأشياء فى سرها» (فى عتمة الأشياء، ص ١٩٩)، وليجعل من «الحر والنار والوليمة» مملكته ومن «الضباب» جيشه (الهزيمة، ص ٨٢).

إن إرادة الخلق هى حلقة الوصل الأساسية بين تذويت مهيار ذاته وتذويته العالم. فهى، إذ تدفعه فى اتجاه إفراغ ذاته من كل ما علق بها من آثار التشيؤ تحوله إلى طاقة غير مقيدة للفعل الخلاق فى الوقت الذى تجعله يدرك أن معنى العالم خارجه، كما وعاه قبل إفراغه ذاته، ما كان ليكون له لولا أنه كان يرى العالم من خلال منظور الواحد أو الآخر المعمم. من هنا تبدأ سيرورة تذويت الذات تتحول إلى تذويت العالم، يبدأ اكتشاف مهيار أن العالم ليس معطى مطلقاً، بل إنه يعيش فى رحم اللغة باعتبار الأخيرة أداة لتوليد المعانى. يبدأ اكتشافه أن العالم، كما كان معطى له قبل تجريد ذاته من شيئيتها، هو عالم الآخر ـ المعمم، وأن اختباره له، بالتالى، كان أسير المفهومات والمعانى التى تجوهرت. وما يشكل خاتمة المطاف لاكتشافه هذا هو إفراغ ذاته، الذى يعنى، كما رأينا، تجريدها من كل آثار الآخر ـ المعمم، هو، فى الوقت نفسه، تحرير اختباره العالم من كل معانى الآخر ـ المعمم. إنه آن يتحمل وحده مسؤولية خلق معان جديدة للأشياء، أو إعطاء الأشياء ـ على حد تعبير أرنست كاسيرر ـ بعدها الثالث الذى هو، أولاً وأخيراً، بعد إنسانى [١٨]. وهكذا يتضح كيف تتحول سيرورة تذويت مهيار ذاته، عن طريق إرادة الخلق، إلى تذويت العالم.

إن هذا تماماً ما جعلنا نقول إن مهيار ينتهى نيتشوياً، على الرغم من أنه يبدأ هوسرلياً. إن هذا يظهر أكثر ما يظهر فى احتضان مهيار لغة اللعب الحر النيتشوية، حيث لا قواعد سوى القواعد التى تنشأ فى سيرورة اللعب. وهذا يوصله، كما أوصل نيتشه من قبله، إلى الموقف المقتضى إعادة تقييم كل القيم Transvalution of all Values. وإذا كان نيتشه قد وصل إلى هذا الموقف عن طريق مبدأ إرادة القوة، فإن مهيار يصل إليه عن طريق مبدأ إرداة الخلق. فعن طريق مبدأ إرادة القوة يصبح الإنسان النيتشوى «الإله ـ الإنسان»، خالق القيم الجديدة. وعن طريق مبدأ إرادة الخلق يصبح مهيار «نبياً وشكاكاً» (مزمور، ص ٤٢)، «لغة لإله يجئ» (أورفيوس، ص٦٧)، حاملاً بالطبع القيم الجديدة لهذا العالم.

لنفحص الآن باختصار المغزى الأساسى لمفهوم إعادة تقييم كل القيم لدى نيتشه حتى نفهم على ضوء ذلك شخصية مهيار.

بينما كان اليونان القدماء يهتمون فقط بمشكلة النفاذ إلى الكوسموس (الكون)، اهتم آباء الكنيسة والإسكلائيون باستقراء نظام مخلوق مقدس للوجود فى هذا الكوسموس. من خلال هذا النظام وحده ـ كما أصر آباء الكنيسة ـ يجد الإنسان طريقه إلى الله. إن طريق الأخلاق المسيحية، كما وصفها توما الأكوينى، «هى انتقال المخلوق العقلى نحو الله». وكما أن عمل كل مخلوق ينبع من وجوده، كذلك عمل كل مخلوق عقلى أن يتوافق مع طبيعته العقلية التى ـ بما هى ـ ذات قدرة على إدراك النظام الهرمى للوجود. فالإنسان، فى محاولة تكييف وجوده لجوهره، مدعو إلى أن يتحقق من معنى حياته فى العالم المخلوق: فى الطاعة لنظام الوجود ولذاته الخاصة ولله الذى يجسد فى كينونته الماهية والوجود معاً.

النظرة المركزة فى الكوسموس الوثنية القديمة والنظرة المركزة فى الله المسيحية أخليتا الطريق فى العالم الحديث لنظرة الحقيقة مركزة فى الإنسان. فى ميتافيزيقا هيجل، كما

رأينا، كل الموجودات موضعة فى المطلق (أو الله)، ولكن بوصفها موجودات مقررة ديالكتيكيا، أو مراحل للحركة التاريخية التى تجسد المطلق فى تحقيق وعيه لذاته. هذا النوع من التفكير الهيجلى تحول تحولا جذريا على أيدى الهيجليين الشبان (Young Hegelians)، أى فورباخ وماركس وستارنر. يجد الإنسان نفسه، لدى هؤلاء الفلاسفة، دون إله، مواجهاً بالمهمة البروميثية فى أن يصير الخالق الوحيد لكل الحقيقة ولكل القيم. منذ ذلك الحين والوجود الإنسانى يتأرجح بين الرغبة فى تأليه الذات وتجربة الفشل والسقوط. الإنسان، فى وضع كهذا، يعيش أزمة كيانية. ومنذ الساعة التى تبدأ فيها هذه الأزمة، يبدأ الإنسان ـ هذا المخلوق الشكاك فى جوهره ـ يبدأ فى معاناة نوع من أنواع القلق الكيانى محاولا النفاذ إلى معنى ذاته «ومعنى وجوده فى العالم»، على حد تعبير هيدجر.

كل من نيتشه وكيركيجورد عارض النظام التركيبى الهيجلى للفلسفة الإيديالية. كلاهما عارض أغلال الفرد فى العملية التاريخية ـ المنطقية (Historio logical) الفكر وكل أشكال تأليه الدولة. وكلاهما اختبر الاغتراب المتنامى للفرد فى العالم الموضوعى الجماعى الحديث. هذا الاغتراب، كما فهمه نيتشه وكيركيجورد، يؤدى إلى الضياع، والضياع، بدوره، يؤدى إلى اليأس. إلا أن اليأس قد يلد الخلاص فيما لو استطاع الشخص، وجهاً لوجه مع اللاشىء، أن يوقظ ذاته إلى وجوده الحقيقى. كلاهما، إذن، يواجه الإنسان بقلق وجوده غير الحقيقى فى هذا العالم فاقد المعنى. وهما يحذرانه. أيضا. من هذا، ويدعوانه إلى ذاته الحقيقية. إلا أن كيركيجورد يعود ويجرد ذاته فى اتجاه التعالى المطلق، بينما نيتشه أعلن موت الله، واستعد لتحمل المسؤولية .

الله مات والعالم، بسائق ذلك، مرمى فى نوع من العبث واللاعقلى اللذين يرافقان دائما فقدان القيم. هناك حاجة ملحة لخلق قيم جديدة، أو كما قال نيتشه لـ«إعادة تقييم كل القيم» (tansvaluation of all values)[١٩]. هذه الحاجة، فى نظر نيتشه، لم تكن لتسدها الحركات الملقحة بالعدمية كالحركة الإنسانية أو المنفعية أو الاشتراكية. إن هذه الحركات لم تكن جريئة الجرأة الكافية لتتخطى كلياً نظم التفكير القديم. ليجعل هذا التخطى ممكناً، وضع نيتشه أمامنا «نظرية إعادة تقييم كل القيم». الإنسان الأعلى، أو إذا شئت الإله ـ الإنسان الذى هو وراء الخير والشر (Beyond good and evil)، «وراء الإله والشيطان»، يصبح الخالق الجديد لكل القيم الجديدة.

ماذا يعنى مهيار من هذا كله؟ لقد رأينا، خلال هذه الدراسة، كيف أن مهيار حقق عودته إلى ذاته بتخط ونفى كليين لكل العوامل التى من شأنها تعطيل عملية تشخصنه. وهو، فى عمليتى التخطى والنفى هذين، وصل أخيراً إلى أن يكون إنسانا حراً، إلى أن يكون «الخريطة التى ترسم نفسها». يقول سارتر إن الإنسان الحر، الإنسان الذى يستطيع أن يصنع نفسه بحرية، هو بالضرورة وراء الخير والشر. هذا ما فهمناه من نيتشه أيضاً. ذلك أن الإنسان الحر ليس ملزما، فى مجمل اختياراته، بغير اختيار الأفعال التى تؤكد وجوده الشخصى، بما هو وجود خاص، فريد. وهو، إذ يصل إلى هذه النقطة، يخرج من إطار اللغة إلى الأشياء، كما ذكرنا فى مكان آخر من هذه الدراسة. إنه، بمعنى آخر، ينظر إلى الأشياء معراة من كل الإضفاءات الإنسانية الخارجية. فمنذ الساعة التى ينظر فيها أحدنا إلى الأشياء، من خلال الإضفاءات الخارجية المسبغة عليها، يصبح فريسة شبكة من المجردات والمعممات ـ فريسة اللغة، فيختلط عليه فهم ذاته وفهم العالم الذى يحتضنها. ولكن مهيار، كنيتشه وسارتر، إنسان حر يرفض أن يكون فريسة من المجردات والمعممات ـ فريسة اللغة. يقول مهيار: «رضيت أن أحيا مع الأشياء» . من هنا نستطيع أن نفهم معنى ذهاب مهيار إلى ما وراء الخير والشر ـ إلى ما وراء هذا التجريد اللغوى الذى يعمل على تصنيف الأشياء تصنيفاً ثابتاً نهائياً. إن هذا يلخصه لنا مهيار بقوله: «دربى أنا أبعد من دروب الإله والشيطان» (لغة الخطيئة ص ٥٦)، «لا الله أختار ولا الشيطان»(ص٥٥). ذلك أن مهيار يريد تحرير العقل من جزئية التجريد وأوهامه، حتى يستطيع هذا العقل أن ينفذ إلى ما وراء اللغة ـ إلى ظلمة الأولى والبسيط فى أعماق الأشياء ذاتها. هذا يقودنا تواً إلى مذهب نيتشه فى إعادة تقييم كل القيم. فعندما يستطيع العقل التحرر من حتمية التجريد اللغوى المزعومة، عندها لا شىء يمكن أن يعطى القيم معنى مطلقاً ثابتاً. عندها لاشىء غير التحول

والنفى والتخطى ـ غير الصيرورة. لا يعود الإنسان هنا سجين اللغة، سجين مصنفات مفترضة الثبات، سجين ما هو مضفى على الأشياء فى شكل حدود وعلائق ونسب وكيفيات تفرضها مفاهيم لغوية مسبقة، قيمية وغير قيمية. إنه يصبح الخالق الوحيد لكل القيم ولكل الحقيقة. وهو فى ذلك يبدع ذاته ويبدع العالم بإبداعه ذاته. ما يرسخه لنا مهيار، إذن، كنيتشه من قبله، مبدأ أن الإنسان هو مصدر كل القيم، وبالتالى مصدر الحقيقة باعتبارها قيمة. وحيث يصير الإنسان مصدر القيم، لا يعود ثمة وازع خارج إرادته ووعيه لحضوره الخاص الفريد يمنعه من الذهاب إلى ما وراء الخير والشر ـ إلى ما وراء الإله والشيطان؛ أى لا يعود ثمة وازع يمنعه من إعادة تقييم كل القيم.

هنا يعود بنا مهيار إلى حيث ابتدأ، إلى ذاته. ولكن عودته إلى ذاته، فى هذا السياق، هى عودة سقراطية؛ أى عودة ديالكتيكية بالمعنى السقراطى. إنها عودة إلى ذات يتملكها الشك والحيرة، ذات ترفض أن ترى الأشياء من خلال المواضعات اللغوية والمفاهيم الجامدة، باحثة فى داخلها عن معان جديدة للأشياء. من هنا نفهم قول مهيار «وحيرتى حيرة من يضئ/ حيرة من يعرف كل شئ» (حوار، ص ٥٥). إن هذا القول يضع الحيرة والقلق والشك وما إلى ذلك فى أساس محاولة الإنسان فهم ذاته وفهم الكون الماثل حياله. أليس حريا بالإنسان، إذن، أن يعود إلى ذاته فى محاولة فهمه للوجود والعالم؟ أليس حريا بالإنسان، بالتالى، أن يتوقف عن رؤية وجوده والأشياء حوله من خلال مجردات ثابتة مطلقة؟ أليس الإنسان، إذن، ملزما بأن «يخلق نوعه بدءا من نفسه»؟ هذه هى الأسئلة التى يضعها أمامنا مهيار. وبهذه الأسئلة نختتم نحن رحلتنا مع مهيار؛ حيث رافقناه بدءا من عودته إلى ذاته وانتهاء بتخطيه التقييمى لكل القيم الذى يعود به إلى حيث ابتدأ ـ إلى ذاته.

إن (أغانى مهيار الدمشقى) تجربة حية تلخص لنا قلق إنساننا المعاصر بكل ما فيه من زخم التمرد وتوتر الخلق ـ تجربة تمثل لنا محاولة الإنسان الأكثر شمولا وعمقا فى فهم معنى وجوده فى العالم ومعنى الكون الماثل حياله. ولذلك لن أتورع عن القول إن (أغانى مهيار الدمشقى) تجربة جديدة فى الخلق الذاتى self - creation.

## إشارات:

١ ـ جميع الإشارات فى المتن هى للطبعة الأولى من أغانى مهيار الدمشقى، دار مجلة شعر، بيروت: ١٩٦١.

٢ ـ Edward A. Tyriakian, **Sociologism and Existentialism**, Prentice- Hall, Inc., 1962, p. 114.

٣ ـ المرجع نفسه، ص ١١٥.

٤ ـ Karl Jaspers, **Philosophie**, III, (Berlin: Verlag von Julius springer, 1932), p. 78.

٥ ـ Adel Daher, "The Concept of Mass- Man in Existentialism," in Mourad Wahba (ed.), Philosophy and Mass- man (Proceedings of the Fifth International Philosophy Conference), Cairo: The Anglo-Egyptian Bookshop, (1985), pp. 23- 48.

٦ ـ المرجع نفسه، ص ص ٢٧ ـ ٢٩

٧ ـ المرجع نفسه، ص ص ٢٣ ـ ٢٦.

٨ ـ Tyriakian, op. cit., p. 126.

٩ ـ المرجع نفسه.

١٠ ـ المرجع نفسه، ص ١٢٧.

١١ ـ المرجع نفسه.

١٢ ـ Daher, **op. cit.**, pp. 34 -38.

١٣ ـ عمانوئيل مونييه، هذه هى الشخصانية، ترجمة تيسير شيخ الأرض، ص ٣٦.

١٤ ـ Karl Jaspers, **Man in the Modern Age**, Trans. by Eden and Cedar Paul, (London: Routledgé & Kegan Paul, Ltd., 1951), p. 149.

١٥ ـ Hans Meyerhoff, "The Return to the Concrete," **Chicago Review**, Vol. 9, No.2. Summer, 1959.

١٦ ـ Paul Wienpahl, "Philosophical Reflections,: **Chicago Review**, vol 13, No. 2. Summer, 1959.

١٧ ـ Hans Meyerhaff, **op. cit.**

١٨ ـ Ernest Cassirer, **An Essay on Man**, (New Haven and London; Yale University Press, 1944), p. 170.

١٩ ـ Kurt F. Reinhardt, **The Existentialist Revolt**, sec. ed., (New York: Frederick Ungar Publishing CO., 1960), p. 116.

# اللغة الشعرية
# فى قصيدة «انتظار»
## للشاعر السورى
## ممدوح عدوان

علوى الهاشمى*

كان يمكن أن تقرأ قصيدة الشاعر العربى السورى ممدوح عدوان «انتظار» المنشورة فى جريدة «الرياض» بتاريخ ١٤ ديسمبر ١٩٩٥م من ملحق «ثقافة اليوم»، باعتبارها قصيدتين منفصلتين:

الأولى بعنوان «انتظار» والأخرى بعنوان «وحش»، وعلى اعتبار أن العنوانين يقعان تحت عنوان ثالث كبير، كثيراً ما يلجأ إليه الشعراء فى مثل هذه الحالة، وهو «قصيدتان» على النحو الذى ألحت إليه سابقاً فيما يخص قصيدتين لإبراهيم العواجى حين تم تحليلهما فى مقالة سابقة. وقد أشرت فى حينها إلى ملابسات التداخل بين القصيدتين أثناء نشرهما فى طبعة «الرياض» الأولى، ثم كيف تم تصويب هذا التداخل فى الطبعة الثانية، بالفصل بين العنوانين ووضعهما تحت عنوان واحد ليس له أية دلالة خاصة سوى الجمع فى حيز مكانى واحد بين «قصيدتين». ولعل الأمر فى حالة الشاعر ممدوح عدوان لا يختلف عما كان عليه فى حالة إبراهيم العواجى (انظر المقالة المذكورة منشورة فى جريدة «الرياض» بتاريخ ١٤ مارس ١٩٩٦).

غير أننى فى مثل هذه الحالات غالباً ما أنظر للحيز المكانى الذى تنشر فيه القصيدتان، وإلى رغبة الشاعر الخاصة فى نشرهما مجتمعتين فى ذلك الحيز المكانى والزمانى المشترك، على أنهما يؤثران ضرورة النظر إلى القصيدتين باعتبارهما نصاً واحداً متماسكاً أو متكاملاً حتى وإن لم يكن الشاعر ـ أو الناشر أحياناً ـ قد قصد ذلك قصداً. فهو فى نظرى من المسكوت عنه مما يقع عادة فى هامش اللاشعور الذى يستحق الالتفات إليه نقدياً. وذلك ما حاولت أن أؤكده فى مقالتى التحليلية حول قصيدتى العواجى سالفتى الذكر. وهو ما أرى المجال إليه أوسع، والنظر فيه أوكد،حين يتصل الأمر بتجربة شعرية وثقافية طويلة وخصبة متنوعة بين الشعر

* شاعر وناقد، البحرين.

والصحافة والمسرح والحضور الأدبى الممتد عربياً على مدى ثلاثين عاماً، كتجربة الشاعر ممدوح عدوان التى أصدر خلالها اثنتى عشرة مجموعة شعرية، وكتب ثمانى عشرة مسرحية، وله فيها عدد من المترجمات وسيرة ذاتية وثلاثة كتب حول المسرح (انظر ترجمة الشاعر فى معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين).

ولابد أن يعنى نشر قصيدتين فى حيز مكانى وزمانى واحد بالنسبة إلى شاعر يعمل صحفياً منذ عام ١٩٦٤، وله كل هذه التجربة الشعرية والثقافية الخصبة، شيئاً أبعد من صورة هذا الجمع الزمكانى، بل يتعداه إلى ما هو عضوى وبنيوى على المستوى الفنى والفكرى، خاصة إذا جاء نشر القصيدتين برغبة وطلب من الشاعر نفسه. ناهيك عن كون القصيدتين عبارة عن قصيدة واحدة فى الأصل على النحو الذى نشرت به، ولم يكن هناك أى خلل فى الإخراج أو تداخل فى النشر. وهو أمر محتمل كذلك. غير أن المحصلة فى الحالتين واحدة، كما يظهر من الطريقة التى أحاول بها مقاربة مثل هذه الحالات مقاربة نقدية.

إن هذه التوطئة جد ضرورية فى حالة الوقوف نقدياً أمام قصيدة ممدوح عدوان أو قصيدتيه؛ لأن ترتيب القصيدتين عندئذ يغدو ذا أهمية خاصة على مستوى الترابط الداخلى المحكم لبناء القصيدتين بما يسمح أن يحيلهما إلى نص شعرى واحد يفسر أحدهما الآخر ويلقى بظله عليه ويكمله ويتراسل معه، ولو فى إطار الحيز الزمكانى الجامع بينهما.

وبدءاً يصعب قراءة النصين فى حيزهما الزمكانى الواحد، دون الجمع بين عنوانيهما جمعاً تلتقطه العين عمودياً أول الأمر هكذا «انتظار... وحش»، ثم لا يلبث الذهن أن يحيله إلى قراءة تراكبية أو تجاورية كما يسميها الألسنيون، هكذا «انتظار وحش» وبذلك يبرز أول مظاهر الربط الزمكانى بين النصين المنفصلين تحت عنوان غير ذى دلالة خاصة وهو (قصيدتان)، متجسداً فى عنوان ضمنى جديد هو (انتظار وحش). ويستطيع ذهن المتلقى ذى الخصائص التفاعلية، بطاقته التخييلية ذات الخصائص الترابطية المستمرة أن يضيف إلى هذا العنوان النصى الجديد فاتحة يستهل بها، ضرورة، للتعبير عن حالة المراوحة الزمانية والنفسية والفنية بين عملية الانتظار نفسه من جهة، والوحش المنتظر من جهة ثانية. ولتكن هذه الفاتحة الاستهلالية حرف الجر (فى)، ليصبح العنوان فى صيغته النهائية هكذا «فى انتظار وحش». ويمكن أن يلعب هذا الحرف البسيط وظائف مهمة، إذا نظرنا إلى حالة المراوحة بمستوياتها الثلاثة المذكورة آنفاً (الزمانية والنفسية والفنية). فهذا الحرف يفيد من الناحية اللغوية معانى الظرفية ـ ببعديها الزمانى والمكانى والسببية التى غالباً ما تربط بين البعدين المذكورين. وربط «فى» بلفظة «انتظار» يضفى على هذا المصدر الصرفى أو اللفظة الاشتقاقية دلالة عميقة بتجمد الزمان فى المكان يعبر عنها تجمد الفعل «ينتظر» فى مصدره «انتظار». وكل تلك المراوحة الزمانية الثقيلة والطويلة تعبر عن شعور باليأس والرهبة والخوف من المنتظر «الوحش». وهو شعور يفترس صاحبه قبل أن يفترسه الوحش نفسه، وقد يكون هذا الشعور المرير هو الوحش بعينه أو يقوم مقام الوحش. وهنا المراوحة النفسية الناتجة عن استخدام حرف الجر (فى) مطلع العنوان. أما الوظيفة الفنية فتتمثل فى المراوحة النصية بين نص «انتظار» الأول ونص «وحش» الثانى، لدى قراءتهما قراءة لولبية من شأنها أن تتدرج فى حياكة نسيج النص الواحد المشترك بعنوانه الجديد «فى انتظار وحش» على النحو الذى تم إيضاحه فى الخطوات السابقة. ومثل هذه القراءة اللولبية المراوحة بين النصين المتداخلين، أو بين وحدتى النص الكلى، هى ما تتوسمه مقاربتى النقدية لقصيدة ممدوح عدوان فى هذه المقالة، معتمداً فى ذلك على مظهر الثنائية الذى يوجه حركة النص فى معظمه.

يتمثل مظهر الثنائية، بالإضافة إلى ما تم ذكره وتحليله من خلال المقدمة المسهبة السابقة، تمثلاً لغوياً دقيقاً فى استخدام خواص تراكيب التثنية وعناصرها من ضمائر وأسماء وصفات وأفعال مثل «هاهما/ينتظران» ومثل «يبست أيديهما» و «منذ أن جاءا» و «حينما غط على وجهيهما حلم» و «ضيعا من أجل هذا الحلم ما كان شبابا»... إلخ. كما يتمثل مظهر الثنائية على نحو دلالى خاص فى تلك اللازمة المتكررة عدداً من المرات وهى «هاهما ينتظران».

ولعل استخدام الجملة الاسمية التى خبر مبتدأها جملة فعلية فى هذه اللازمة المتكررة، من شأنه أن يشير إلى تلك المستويات التى تمت الإشارة إليها من المراوحة الزمانية والنفسية والفنية. وهو ما يجسده هنا تركيب اللازمة اللغوى. فالمبتدأ عبارة عن ضمير منفصل «هما»؛ أى أنه اسم فى أقصى درجاته من الانكماش والتخفى والانكفاء على النفس، غير أنه مرصود من قبل الغير؛ أى أنه يقع فى إطار الرؤية الشعرية الكاشفة، وذلك من خلال جعله ضمير غيبة لا حضور. أما خبر هذا المبتدأ المنكمش الغائب المتقلص فهو على نقيضه: جملة فعلية تتخذ من فعل المضارعة زمناً للاستمرار والاستقبال واللانهاية أو النهاية المفتوحة. وهو ما يضفى شعوراً دراميا على هذه اللازمة مصدره التناقض المذكور فى الجملة الاسمية الواحدة بين المبتدأ فيها والخبر، وهى الدلالة نفسها التى ينتجها المصدر «انتظار» فى عنوان النص الأول على النحو الذى تمت الإشارة إليه، بحيث تبدو طاقة الفعل مجمدة فى صيغة المصدر، مثلما الجملة الفعلية «ينتظران» محاصرة بإطار الجملة الاسمية التى هى مجرد خبر لمبتدأ فيها «هما ينتظران». وهى لازمة مفتاحية تختزل فى هذا التركيب اللغوى الدقيق مجمل الحالة الشعرية المتصلة بفعل الانتظار اليائس الذى تعبر عنه القصيدة فى جزئها الأول «انتظار». وهو ما يمكن استشفافه فى هذا المقطع منه:

يبست أيديهما فى الأرض

مد العنكبوت

مسكناً.. واصطاد

ما يكفيه قوتْ

ثم فى نبض الشرايين لطا

يغرف زاداً وشراباً

إن هذه الصورة الشعرية قد استطاعت أن تصرف ذهننا عن فعل الانتظار إلى حال المنتظر نفسه، وهو فى حالة تثنية، بحيث كشفت لنا الصورة تجمد هذين المنتظرين وتحولهما من فعل شامل «ينتظران» إلى فعل جزئى ذى دلالة سالبة، يختص بأحد أعضاء الجسم وهو اليد «يبست أيديهما» التى لامست الأرض وتيبست فيها، بعد تجمد الأرجل طبعاً، تعبيراً عن حالة الانكفاء اليائسة. وهو ما جعل الجسم البشرى ينحنى ويقعى على كفيه كالحيوان، فتتحول بذلك قامة الإنسان الممدودة إلى تكوير يشبه الكهف بتجويفه المظلم. ثم تكتمل الصورة، صورة الإنسان المنتظر الذى حوله اليأس إلى كهف أجوف لا يحس، حين يقوم العنكبوت بمد خيوطه واتخاذه من ذلك التجويف مسكناً واصطياد ما يكفيه من القوت قبل أن يلط فى نبض الشرايين ليغرف من دمائها المتبقية زاداً وشراباً. وهكذا يفترس الانتظار حضور الإنسان وآماله وصورته ويحوله إلى كهف أجوف يعشش فيه العنكبوت.

ولا تستطيع هاء التنبيه فى أول اللازمة المذكورة أن تعيد الحياة والحيوية إلى هذا الوجود الإنسانى المتيبس «هاهما ينتظران» لذلك نجد اللازمة تتخلى عن هذه الحقنة المنشطة التى لم يجد استعمالها شيئاً مرتين قبل ذلك، تتخلى عن هاء التنبيه فى المرة الثالثة مستسلمة لحالة اليأس التى تعبر عنها اللازمة المتكررة فى صورتها الأخيرة، هكذا:

هاهما ينتظران

منذ أن جاءا إلى بادية العمر

هما ينتظران

وعلى الرغم من هذه النتيجة القانطة، فقد ظلت الرؤية الشعرية تتمسك بذيول الأمل الرخو المتبقى فى جوانب الجملة الفعلية «ينتظران» وفى دلالة الانتظار نفسه، وأهم من ذلك كله فى استمرار مظهر التثنية الذى هو تعبير عن شكل من أشكال الوحدة بين المنتظرين كليهما، فى التاريخ والوجود والمصير. وهو ما يبعث بعض الأمل الرخو الذى يوضحه المقطع التالى من نص «انتظار»:

وتمطى أملٌ رخوٌ

محا خطو الزمان

حينما غط على وجهيهما حلم

أضاء الفاجعة

ضيعا من أجل هذا الحلم

ما كان شباباً

وهنا تكون خاتمة الأمل «الرخو» الذى لم يفعل أكثر من الكشف عن حقيقة هذا الوجود الوحدوى الهش، فقد حرك الأمل ذلك الحلم الذى غط طويلاً على وجه هذين المنتظرين منذ مبتدأ علاقتهما أو وجودهما معاً: «منذ أن جاءا إلى بادية العمر». إلا أن هذا الحلم لم يستطع أخيراً، حين حركه الأمل اليائس، سوى أن يكشف الواقع المفجع «أضاء الفاجعة» المتمثل فى هذين المنتظرين الحالمين المتحجرين منذ زمن بعيد، بعد أن «ضيعا من أجل هذا الحلم ما كان شباباً».

وتكشف هذه الرؤية الشعرية فى نهاية نص «انتظار» حقيقة هذه الوحدة الثنائية الهشة التى كانت هشاشتها سبباً فى عدم قدرتها على التماسك والتفاعل وامتلاك القوة لمواجهة التحديات. لذلك نجد نهاية النص تتخلى عن بنية التثنية التى كانت تحرك مجمل النص قبل ذلك، حين أفصحت هذه النهاية عن تحلل كامل لتلك الوحدة الثنائية بالتخلى عن مظهر التثنية واستخدام ضمير المفرد وصفته المميزة (الأول/الثانى) بدلاً من ذلك، هكذا:

عجز الأول أن ينهض

فامتدّ على الارض تراباً

وامتطى الثانى، إلى ما يتبقى،

سلحفاة اليأس

حتى ذاب فى الوهج سرابا

وبصرف النظر عما يرمز إليه الطرفان المنتظران فى نص «انتظار» سواء أكانا بلدين أم شخصين أم حزبين أم اتجاهين أم عقيدتين، فإن التكوين الأساسى العاجز والضعيف لكل طرف يجعل الطرفين معاً حين يجتمعان فاقدين لقوة النهوض والتغلب على يأس الانتظار الفارغ الذى هو فى ذاته وحش كاسر يفترس ضحاياه منذ بداية الإحساس به، على النحو الذى يوضحه مطلع «انتظار» منذ الوهلة الأولى المشحونة بالأمل اليائس، هكذا:

هاهما ينتظران

قد يجىء الغيم

أو ينهض نبع

ربما يرسل أفق غامض حتى غرابا

وواضح فى هذا المقطع الاستهلالى انعدام الرؤية الواضحة «أفق غامض» والواعية الواثقة التى لا تتوسل فى انتظارها بأدوات لغوية مثل «قد» و «ربما» الاحتماليتين، كما لا تجعل حصيلة انتظارها مرهونة بأى شئ حتى لو كان نقيضا للون الأمل والحلم «حتى غرابا». ففى هذه الحالة لن يكون الانتظار مقترناً سوى باليأس، منذ البداية. وهو ما أفصحت عنه نهاية النص الأول، حين فتحت عنوانه «انتظار» على عنوان النص الثانى «وحش» عبر مراوحة متشابكة عبر عنها حرف الجر «فى» الذى أوحت هذه القراءة بوجوده الموهوم أمام العنوان الجامع للنصين «فى انتظار وحش».

ينفتح أفق الانتظار الذى وسم النص الأول على نقيضه المتخلق فيه كما رأينا، وهو اليأس والانكفاء والتيبس. وبذلك، تنفتح لفظة «انتظار» على لفظة فظة شرسة هى «وحش» لترتبط اللفظتان المتناقضتان عن طريق الإضافة، فيصبح الأول «انتظار» مضافاً والثانى «وحش» مضافاً إليه. ويبدو أن انزياح النقيض إلى نقيضه مسألة حتمية فى رؤية الشاعر النصية التى اتخذت من الضعف التكوينى فى جسد المثنى المتحد علة وسبباً جوهرياً من أسباب انتظاره اليائس، ومن ثم تحلل المثنى المتحد وتفككه وانفصاله إلى أول وثان، لكل منهما مساره الخاص المختلف عن الآخر: أفقياً «امتد على الأرض» وعمودياً «امتطى الثانى/سلحفاة اليأس». إلا أن ما يجمع المسارين تحجرهما فى نقطة تقاطع واحدة، وعجزهما معاً عن السير والحركة منفردين مثلما عجزا عن ذلك مجتمعين. ولذلك ،كان الاتجاه الوحيد الذى أخذه فعل الانتظار العاجز واليائس، بدليل تجمده داخل صيغته الاسمية المصدرية، هو السير نحو إضافة «وحش» الذى تولد منه.

ومن الطبيعى أن يتحول النص الثانى «وحش» إلى ما يشبه الشهادة المريرة التى يدلى بها الشاعر فى إطار من الرؤية

الشعرية القاتمة من فرط اليأس. ولذلك، تفتتح الرؤية/ الشهادة بما يفيض به كأس التراث العربى من شعر يدلى بالشهادة نفسها قبل أكثر من ألف عام، حين كان المتنبى يتجرع مرارة ذات اليأس وهو يصرخ:

من يهن يسهل الهوان عليه

ما لجرح بميّت إيلامُ

ولعل ممدوح عدوان بهذا الاستهلال التراثى لقصيدته الثانية «وحش» أراد أن يفتح أفق الرؤيا، لكى يستدير واسعاً على مشهد الإحباط العربى، ولكى تمتد حالة الانتظار اليائسة الضاربة بجذورها العميقة فى تربة التاريخ العربى وضمير الشاعر العربى المعذب بها. وهو ما أوصل حالة الانتظار إلى وحش اليأس القاتل الذى راح يقضى على ما تبقى من الأمل الرخو والحلم الهش. ولتصوير ذلك التآكل الروحى المتصل، فإننا نرى الشاعر الجديد ،ممدوح عدوان، لا يحتاج لأكثر من مقطع متآكل وجملة غير تامة يقتطعها من بيت الشاعر الجد «المتنبى»ويوظفها فى مطلع قصيدته عن الوحش، هكذا :

ما لجرح بميت...

ومالى بما يتساءل عنه الملأ

وكأنى بالشاعر الجديد يريد أن يوحى، من خلال التوظيف الشعرى التراثى المتآكل، بالعمق والسعة اللذين بلغتهما حدود حالة الانتظار التى أنتجت على المدى التاريخى والحضارى الطويل ما نحن فيه اليوم من عدم اكتراث بما يسيل من الدم العربى المراق، بعد أن تحجر وجود الإنسان وصار انتظاره كهفاً يسكنه العنكبوت على النحو الذى تمت رؤيته فى نص «انتظار». أما الناتج فإننا نجده فى قصيدة «وحش» على هذا النحو:

ليس هذا سوى جثة،

ألف نازحة،

وثلاثون ألف قتيل:

نبأ

وهذا هو واقع حال الإنسان العربى، اليوم على الأقل، فكل تلك الآلام والمجازر وألوف النازحين وأنهار الدم وجثث القتلى، يتم اختزاله فى خبر نسمعه ببرود عبر وسائل الإعلام وكأن الأمر لا يعنينا. إنه مجرد «نبأ» أو كما تقول القصيدة:

دمنا لا يبلّ الظمأ

يشتهى أن يراق

(نريق الدماء بتضحية

ويريق دمانا الذى لا يحب

سوى أن تكون العروق بأجسامنا فارغة)

دمنا لا يبلّ الظمأ

وحين تبحث الرؤية الشعرية عن السر وراء هذه الحال المأساوية التى يعيشها الإنسان العربى منذ زمن بعيد، فإنها تجده فى ذلك التكوين الذاتى المنقسم أو الفصام الروحى الذى يحاول الإنسان العربى أن يداريه ببنية المثنى المتحد، حسب القصيدة الأولى، وآل به المآل إلى التفكك والتحلل والتفسخ بعد أن حوله الانتظار اليائس إلى جثة هامدة أو كهف أجوف. فهل يمكنه التستر بعد اليوم بأية ملامح قديمة أو جديدة؟

لم تعد حاجة للتستر

خلف ملامحنا

فترات«.........» فينا اهترأ

بقيت نقلة العلم فى عالم

غص بالدم حتى امتلأ

ومن الطبيعى أن يخرج الوحش من جوف الإنسان نفسه الذى حوله الانتظار إلى كهف:

كأن فى الكهف وحش

تشمم رائحة الدم

واستعذب الطعم

أنيابه الزرق فى لحمنا والغة

حيث أجسامنا لقمة سائغة

ومثلما استدارت القصيدة لكى تخرج الوحش من ظلمات الكهف البشرى، استدارت كذلك لكى تخرج الدم من جوف العنكبوت بعد أن غرف منه زاده وشرابه ولطا فى نبض الشرايين واصطاد ما يكفيه من قوت، على نحو ما تم تحليله فى نص «انتظار». إلا أن هذا العنكبوت فى نص «وحش» قد تكاثر وتحول نفسه إلى وحش كاسر يتشمم رائحة الدم ويستعذب طعمه، بل نراه يعود ليتخذ له شكل إنسان دموى متوحش فى نهاية القصيدة الثانية، هكذا:

كان في الكهف وحش

أزاح شباك العناكب عن وجهه

وتقدم من ضعفنا جائعاً

واثقاً

مطمئن الخطى

وابتدأ

وهكذا يمثل النصان، الأول والثانى، دائرة نصية محكمة وبنية فنية متماسكة، على الرغم من مظاهر الفصل العامة بين النصين مما تم التطرق إليه، ومما لم يتسع المجال للتطرق إليه مثل العلاقة بين النصين فيما يتصل بالبنية الإيقاعية، بحيث يتكئ النص الأول على تفعيلة وزن الرمل «فاعلاتن» طويلة المقاطع التى تشبه حالة التمطى والانتظار الطويل «وتمطى أمل رخـو/ محا خطو الزمان»، فى حين يتكئ النص الثانى على تفعيلة وزن الخبب السريعة ذات المقاطع القصيرة المتلاحقة التى تعبر عن انفجار الدم وخروج الوحش من كهف الانتظار اليائس، إنساناً مشحوناً بالعنف والوحشية وبرودة الأعصاب. وإذا أضفنا إلى هذا التقابل الوزنى بين النصين صورة التماثل والتطابق الموسيقية الناتجة عن تشكيل القوافى فيهما، فإن حالة التكامل الزمانى التى تم تأكيدها فى مقدمة هذه المقالة تكون أكثر بروزاً وعمقاً فى ارتباطها بالجوانب اللغوية والإيقاعية والدلالية التى تمت دراستها أو الإشارة إليها؛ الأمر الذى يعزز الدائرة البنيوية المحكمة بين قصيدتى الشاعر أو بين نصى «انتظار/ وحش»، وهو ما ينتج أخيراً نصاً شعرياً عميقاً محكم البناء هو نص «فى انتظار وحش» الذى أغرانى شخصياً بهذه المقاربة النقدية.

## القصيدة

انتظار

هاهما ينتظران

قد يجيء الغيم

أو ينهض نبع

ربما يرسل أفق غامض حتى غرابا

يبست أيديهما فى الأرض

مد العنكبوتْ

مسكناً.. واصطاد

ما يكفيه قوتْ

ثم فى نبض الشرايين لطا

يغرف زاداً وشرابا

هاهما ينتظران

منذ أن جاءا إلى بادية العمر

هما ينتظران

وتمطى أملٌ رخوٌ

محا خطو الزمان

حينما غط على وجهيهما حلم

أضاء الفاجعة

ضيّعا من أجل هذا الحلم ما كان

شبابا

عجز الأول أن ينهض

فامتد على الأرض

إلى أن صار فى الأرض ترابا

وامتطى الثانى ، إلى ما يتبقى ،

سلحفاة اليأس

حتى ذاب فى الوهج سرابا

## وحـــش

ما لجرح بميتٍ ...

وما لى بما يتساءل عنه الملا

ليس هذا سوى جثةٍ

ألف نازحة ،

وثلاثون ألف قتيل :

نبأ .

دمنا لا يبل الظمأ

يشتهى أن يُراق :

(نريق الدماء بتضحيةٍ

ويريق دمانا الذى لا يحب

سوى أن تكون العروق بأجسامنا

فارغة)

دمنا لا يبل الظمأ

لم تعد حاجةٌ للتستر خلف

ملامحنا

فتراث«........» فينا اهترأ

بقيت نقلة العلم فى عالمٍ

غص بالدم حتى امتلأ

لم تعد حاجةٌ للتشبث :

بالوحش : ماذا قرأ

كان فى الكهف وحشٌ

تشمم رائحة الدم

واستعذب الطعم

أنيابه الزرق فى لحمنا والغة

حيث أجسامنا لقمة سائغة

كان فى الكهف وحشٌ

أزاح شباك العناكب عن وجهه

وتقدم من ضعفنا جائعاً

واثقاً

مطمئن الخطى

وابتدأ



# لعبة المحو والتشكيل
# فى
# أخبار مجنون ليلى *


## معجب زهرانى **


### استهلال

**حكاية:**

قيل له يا قيس أفق فقد أفاق العاشقون (لكنه لم يفعل) وسكنت نار قلوبهم (لكنه لم يفعل) وهدأ جزع المحبين (لكنه لم يفعل) وأوشك من انشغل بالنساء على السأم (لكنه لم يفعل) ورجع الذين أفرطوا فى الولع (لكنه لم يفعل) وسلا المتيمون (لكنه لم يفعل) وانثنى الموغلون فى غيهم (لكنه لم يفعل) وثاب المخطئون (لكنه لم يفعل). وحسناً فعل. فلو فعل شيئاً من ذلك لم يبق لنا عذر نحتج به على من يلومنا فيما نحن فيه.

(ص ٨٤).

**خبر:**

وظنى أن الأسطورة التى أراد الرواة إنفاذها فى قصص العرب عن قيس لم تلبث أن خرجت عن سطوتهم واتخذت من المسارات ما لم يكن فى الحسبان، ليصبح قيس حراً بجنونه، ليس من سطوة السلطان والقبيلة فحسب، ولكن خصوصا من الحدود التى اختلقها له الرواة. وإننا نراه مايزال يمعن فى هذا الخروج والتفلت.

(ص ٧٣).

**لطيفة:**

.. وأن الحقيقة فى هذا الموقف ليست بشئ
فالرواة يعبثون بالسيرة
والأخبار تلهو بنا
ويفتننا الشعرى.

(ص ٦٩)

---


* صدر عن «الكلمة للنشر والتوزيع»، البحرين، الطبعة الأولى، مارس ١٩٩٦، والقراءة ستركز، هنا، على كتابة قاسم حداد فقط.



** قسم الأدب العربى، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض.

## ١ ـ مداخل:

### ١ ـ ١

أبدأ، كما وطأت نفسى عليه، بإيضاح منطلقات المقاربة وتحديد غاياتها أو أهدافها وأدواتها النظرية والإجرائية التى يفترض أن تصل المنطلقات بالغايات. فمثل هذه الإيضاحات والتحديدات أصبحت من شروط الكتابة النقدية العارفة أو «المتخصصة» الموجهة بطبيعتها إلى قارئ مفترض يشتغل فى المجال المعرفى ذاته وينتمى إلى التخصص ذاته. لكن ما يتعين تأكيده منذ البدء أن فى عملية الإيضاح ذاتها ما يشى بالالتباسات المحايثة لكل كتابة إبداعية متميزة، وهى التباسات لابد أن تنتقل، فى جزء منها على الأقل، إلى الكتابة عن مثل هذه الكتابة، فلا يعود للوضوح المطلق مجال هنا. إنها محاولة أو مغامرة، فلنحاول ونغامر دونما ثقة مفرطة فى «المعرفة» ودونما يأس مفرط من «تلك اللذة النادرة» المحايثة لقراءة النص الإبداعى المتميز.

### ١ ـ ٢

تتجه الكتابة الشعرية العربية الراهنة إلى النثر والنثرية بصيغ وفى أشكال متعددة ومختلفة؛ بحيث لم تعد الحدود بين ما هو «شعرى» وما هو «نثرى» واضحة وذات قيمة معيارية أو إجرائية. ولعل دراسة بعض النماذج والعينات التى ينجزها الشعراء، من أصحاب التجارب، لا من أصحاب القصائد، تساعد الشعرية النقدية؛ أى «علم الشعر» كما يحدده جان كوهين، على تفهم هذا التوجه واستكشاف أفق احتمالاته ومن ثم بلورة بعض التساؤلات المطروحة وتعميقها بحدة على الشعريتين الإبداعية والنقدية.

هذا تحديداً ما تسعى وتطمح إليه هذه المقاربة التى تتخذ من كتابة قاسم حداد فى (أخبار مجنون ليلى) موضوعاً ومنطلقاً لها. أما الفرضية الأولية التى تنهض عليها المقاربة وتحاول اختبارها وتطويرها لاحقاً فيمكن صوغها، اعتماداً على الملاحظة العامة أعلاه، على النحو التالى:

فى سياق تعلق الشاعر الحديث بمبدأ التجريب والتجاوز المستمر للمنجز الإبداعى السابق والسائد، الذاتى والغيرى، فإنه يباشر مغامرة الكتابة الشعرية الجديدة بطريقة تجعل النص المنجز «ملتبساً» فلا يقبل النمذجة والتصنيف وفق أى مبدأ نقدى أو إبداعى مسبق.

وبصيغة ربما جاءت أكثر دقة ووضوحاً يمكن القول بأن عملية الصوغ والتشكيل الشعرية موجهة فى بعض النصوص أو النماذج، وبمقصدية ما، ضد عملية التموضع و«التجنس»، وكأن مبدأ العدول، أو الانحراف أو الانزياح، يطال فى الوقت نفسه أسلوب الكتابة والشكل أو المظهر العام للنص المكتوب! هذا ولعل القيمة الإجرائية لهذه الفرضية الأولية تتضح بمجرد معاينة النص أعلاه ومحاولة توصيفه وموضعته فى سياق تجربة الكتابة الإبداعية الخاصة لقاسم حداد.

### ١ ـ ٣

أشرت فى دراسة سابقة إلى أن المنجز الإبداعى لهذا الشاعر يتيح ويبيح لنا، من حيث كمه ونوعه، اعتباره أحد الشعراء العرب القلائل الذين تحولت الكتابة الإبداعية عنده إلى محور الارتكاز الأول والأهم فى الحياة. فاللغة لم تعد هنا مجرد أداة أو وسيلة تعبيرية، كما أنها كفت عن أن تكون فضاء اتصال وتواصل مع العالم الخارجى بهدف الاندماج فيه والتعايش أو التصالح معه. لقد تحولت عنده إلى مجال للبحث الجاد والمتصل عن معانى الوجود الأكثر خفاء وعمقاً وجمالاً فصارت «عالماً بديلاً» يسكنه هذا الكائن ـ الشاعر المسكون بهاجس اختلافه وتميزه وفرادته مثله مثل كل الشعراء المتميزين حقاً.

وبتعبير ناقد آخر، يمكن القول إن تجربة قاسم حداد الشعرية هى فى الوقت نفسه «الدال» و«الدليل» على أنه أحد الذين «يعيشون فى الأرض بطريقة شعرية» (التعبير لمحمد اليوسفى بقليل من التصرف)؛ أى ممن يعملون فى لحظات الصمت والقول والكتابة على تأكيد حضورهم فى المكان والزمان والعلاقات من منطلق هذه الرؤية، الرؤيا الحلمية الأسطورية فى جوهرها و «الملتبسة» بطبيعتها.

ففى مرحلة أولى، عبرت عنها ومثلتها مجموعاته الشعرية الثلاث الأولى (البشارة) ١٩٧٠، (خروج رأس

الحسين من المدن الخائنة) ٧٢، (الدم الثانى) ٧٥، كان هذا الشاعر «الشاب» يمارس الكتابة الشعرية «الفعالة»؛ أى التى ترى وتسمى القبح والظلم والشر وتدعو أو تحرض على مقاومته وتبشر بإمكان وقرب التغلب عليه وتجاوزه.

لكن مجموعتيه (قلب الحب) ١٩٨٠ و (القيامة) ١٩٨٠ تمثلان بداية مرحلة ثانية تغير فيها وعى الشاعر بالذات والعالم واللغة متجهاً إلى «القطيعة» مع المرحلة السابقة، وأضع «القطيعة» بين مزدوجات لأنها تأتى هنا بمعنى «التجاوز» لتلك المرحلة باعتبارها مرحلة البدايات الأولية لهذه المغامرة الإبداعية والوجودية. ففى هذه المرحلة تحول عالم الذات بما ينطوى عليه من أقانيم وأفكار ورغبات وهواجس ورؤى إلى مدار ومجال الاستكشاف، وهنا تحديداً أصبحت اللغة ذاتها موضوعاً للتملك ومجالا للبحث الجمالى والفكرى المعمق عن السرى والغائب والمحلوم من معانى وأشكال حضور الكائن فى العالم والكون. كل المجموعات التى صدرت له إلى (عزلة الملكات) ١٩٩١، وعددها سبع، هى تنويعات على رحلة البحث الأنطولوجى ـ الإبداعى هذه. وقد هيمنت عليها «القصيدة النثرية» من حيث الشكل العام لكن وحدة التجربة ونسقيتها تتجلى أساساً فى التخلى عن تلك «الشعرية الفعالة» أو «شعرية الشعار» التى لم يكن من الممكن أن توصل إلى عالم الذات المنطوية على «العالم» والتى أصبحت فى المركز من تجربة الكتابة ـ الحياة الإبداعية كما ألمت إليه فى الدراسة المشار إليها أعلاه. (قدمت فى الملتقى النقدى الأخير لجائزة البابطين. أبو ظبى ٢٨ أكتوبر ١٩٩٦ وعنوانها: «من تنوير العالم إلى تطوير التجربة»).

فى مرحلة ثالثة، وهى الراهنة، حدث تحول لافت للانتباه، لعل أبرز سماته أو علاماته المائزة تتمثل فى توجه مغامرة البحث الجمالى ـ الفكرى إلى لحظات التقاء الذات المبدعة بقرينها وشبيهها، لا فى مستوى لعبة الكتابة الخاصة التى تبيح استحضار الأصوات والرموز والأقنعة فحسب وإنما فى مستوى لعبة «التأليف المشترك». وقد تجلى هذا التوجه فى نص «الجواشن» الذى كتبه قاسم حداد مع أمين صالح، وقد سبق وأن أهدى إليه مجموعته (القيامة)؛ لأنه «رأى» مما يدل على أن هاجس الكتابة الإبداعية «المشتركة» قديم عند قاسم وإن لم يتحقق إلا فى فترة لاحقة، وما يهمنا من هذه المغامرة هو التباسها المزدوج.

فقد اعتمدت لعبة الكتابة على شكل من أشكال التواطؤ على محو وتغييب أى أثر نصى يسمح للقراءة النقدية أن تميز ـ بشكل حاسم ـ ما كتبه قاسم وما كتبه أمين لوضعه فى سياق التجربة الإبداعية الخاصة بكل منهما، وهى شعرية عند قاسم وقصصية عند أمين كما نعلم. ثم إن اللعبة ذاتها قصدت إلى محو الحدود بين الكتابة الشعرية والكتابة القصصية، كأن تجربة الكتابة الإبداعية الحديثة ـ كما يراها المؤلفان ـ المبدعان لم تعد تسمح أو تعنى بمثل هذه الحدود، وهو ما يجعل الالتباس يتحول هنا إلى قيمة جمالية مجاوزة؛ إذ إن مقاطع كثيرة فى هذا النص ترقى إلى مستوى الكتابات الفكرية التأملية ذات المنزع الفلسفى.

كذلك فى (أخبارمجنون ليلى) تتجلى ظاهرة الافتتان بالآخر / المبدع متخذة أشكالاً ودلالات جديدة تماماً على تجربة قاسم، وعلى التجربة الإبداعية العربية، مما يفترض معه أن تواجه القراءة النقدية التباسات من نوع آخر أكثر تعقيداً وعتامة وإغواءً مما نجده فى «الجواشن». فالفروق النوعية بين النظامين اللغوى والتشكيلى لا تدع، فى الظاهر، مجالا للخلط بين الكتابة الإبداعية اللغوية لقاسم والرسوم التشكيلية لضياء عزاوى، لكن كتابة قاسم ذاتها ملتبسة من غير وجه وفى أكثر من مستوى. فعنوان النص يفترض أنه شكل من أشكال «السيرة الغيرية» التى كتبها شاعر حديث عن أحد أسلافه من الشعراء العشاق. لكن هذا التوقع يخيب وينكسر منذ البدايات؛ إذ إن النص كتب مرة بلغة شعرية استعارية ـ تصويرية مرة، وبلغة نثرية خبرية تقريرية مرة أخرى، مما يدل على أن السيرة الغيرية هى هنا سيرة ذاتية أيضا. أكثر من ذلك فإن «الأخبار» المستعادة من المدونة التراثية، الأدبية والتاريخية، خضعت لعمليات محو ونقض وإعادة تشكيل بحيث لم تعد «أخباراً» تحمل وتنقل معلومات ما، وإنما أجزاء أو عناصر فى نص جديد يحتفل بذاته من خلال نقض وتقويض الخبر القديم ومدونته التراثية. ثم إن المقاطع النثرية ذاتها تتحول، أو «تحول»، فى مواضع كثيرة إلى كتابة لها وفيها كل سمات

وخصائص الكتابة الشعرية الراقية المعهودة فى تجربة قاسم الطويلة والغنية كما نعلم. وتزداد سمات التعقيد والالتباس الشكلى والدلالى للنص حين يعمد الكاتب إلى استعادة أبيات مختارة مما ينسب إلى قيس ليعيد كتابتها و «تشكيلها» بطريقة مخصوصة (جديدة) فى هامش المتن السردى؛ بحيث تعضد القابلية النقضية التفويضية للأخبار ومرجعياتها من جهة وتعزز، من جهة أخرى، الفعالية التشكيلية التى تشمل مجمل الفضاء الكتابى أو المظهر البصرى للنص، مما يشير إلى التداخل ـ فى المستوى العميق للنص ـ بين «الكتابة» و«التشكيل» بالمعنى المحدد لكل من هذين المصطلحين!

لن أعرض هنا للعمل الأخير لقاسم بعنوان «قبر قاسم» المسبوق بـ «فهرس المكابدات» والملحوق بـ «جنة الأخطاء»، إذ لم ينشر ويتداول بعد على نطاق واسع، رغم أن التباساته الخاصة تغرى بإدخاله فى هذه المرحلة الثالثة التى تتجه فيها تجربة الكتابة إلى ذروة عمليات المحو للذات الفردية بحثا عن.. وصولاً إلى «الذات المطلقة» التى هى «كل أحد» وهى «اللا أحد». فى اللحظة نفسها (العمل اختزال وتكثيف شعرى باهر لحياة القبر ولما قبلها وبعدها من حيوات كما يراها مبدع ينتمى إلى «الثقافة الكتابية»، لكنه يختار ويختبر شكل ومعنى انتمائه بطريقته الخاصة كأى مبدع متميز).

فقط أؤكد مجدداً على أن التباسات النص الذى يشكل مجال المقاربة الراهنة لا يمكن أن تجلوها أو تمحوها القراءة النقدية الراهنة، بل قد لا يمثل هذا المطمح هدفا وجيها ومشروعاً لأية مقاربة لأنها لا تدعى إمكان السيطرة التامة على نص إبداعى، أو فكرى، متميز حقاً حتى تسقط فى ادعاء «العلمية المستحيلة» التى بشرت بها بعض النظريات والمناهج النقدية منذ بدايات هذا القرن، وقد تجاوزها الفكر النقدى الحديث وكشف عن بعض جوانب التوهم فيها، فكر ما بعد الحداثة خاصة.

من هذا المنظور سنحاول تحديد المفاهيم النقدية المتضمنة فى عنوان المقاربة لا باعتبارها قابلة للتحول إلى «مصطلحات» حدية ودقيقة الدلالة، وإنما باعتبارها أدوات إجرائية فعالة يمكن أن تقربنا من تفهم التجربة الإبداعية الراهنة واستكشاف بعض أفق احتمالاتها وبلورة بعض التساؤلات المطروحة على المبدع والناقد، كما أشرنا إليه منذ البدايات.

### ١ ـ ٤

يتضمن مفهوم «اللعبة» معانى التجريب والمغامرة والإنجاز؛ إذ إنه يحيل مباشرة أو مداورة إلى مجمل العمليات التى يفترض «أن الشاعر اختار بعضها» قبل عملية الكتابة وتوصل إلى بعضها الآخر لحظة الكتابة ذاتها. وفى كل الأحوال، فإن آثارها ماثلة فى النص المنجز كما تراه القراءة النقدية فى صورته الراهنة. فإذا كانت هذه العمليات تسمى وتحيل فى جزء منها إلى المقصد الواعى لدى الذات الكاتبة فإنها لابد أن تشير أيضا، وفى الوقت نفسه، إلى ما يفيض عن أى مقصد وعن أى قرار ينبثق عن «الوعى» ويخضع لشروطه ويتحقق وفق مقتضياته؛ ذلك لأن طبيعة التجربة الإبداعية، هنا كما فى أى مجال آخر، تتضمن بالضرورة أثر «القوى الفكرية» مثلما تتضمن أثر «الاهتداءات الخاطرية» بعبارة حازم القرطاجنى. فإذا كانت الكتابة الشعرية، بالمعنى العام والواسع للمفهوم، هى نوع من اللعب باللغة، سماه القدماء «عدولاً» ونسميه اليوم انزياحا؛ أو انحرافا، يحرفها عن وظيفتها الاتصالية إلى وظيفتها التخيلية، فإن الفن كله نوع من أنواع «اللعب الحر» بالعناصر والمواد والخامات كما يقول كانط.

ولعل أهم ما فى هذا المظهر أو البعد اللعبى فى التجربة الإبداعية أنه مما يتعين حضوره أو استحضاره فى كل مرة نتحدث فيها عن مبدأ «المتعة» أو «اللذة» التى يجدها المبدع فى عملية الإبداع، مثلما يختبرها المتلقى إذ يتفاعل مع المنجز الإبداعى الجمالى، وقد تبلغ حد الفصل بين «الذهن» و«الجسد» كما وصفه وحلله ناقد مبدع مثل رولان بارت.

أما مفهوم «المحو» فينطوى على معانى التغييب والنقض والتشتيت للدوال أو الدلالات، ويحيل هنا إلى ما أصبح فى حكم المعروف والشائع والمقبول فى الفكر النقدى الحديث من أن الكتابة الإبداعية، بل أية كتابة، لا تبدأ من فراغ مطلق ولا تتحقق أو تنجز على بياض أصلى نقى أو خال من

أى أثر. فمن منظور التناص أو تداخل النصوص يذهب جيرار جينيت إلى أن عملية الكتابة أشبه ما تكون فى العمق بعملية المحو والكتابة مجددا على الطروس التى تعاقب عليها وفيها كتابات لا حصر لها، ولا يمكن لعملية «المحو» التى تنهض بها وعليها الكتابة اللاحقة أن تزيل كل أثر للنصوص السابقة، أما المعرفة النقدية فلا يمكنها أكثر من تسمية وكشف أبرز أشكال التناص القابلة للتحديد البلاغى ـ المنطقى؛ لأن كل نص ينطوى بالضرورة على مالا حصر له من النصوص (وهى عند جينيت كما وضحها فى «طروس» التداخل النصى، توازى النصوص، ما ورائية النص، التعالى النصى للنص، جامعية النص). أما ميخائيل باختين فكان يلح على التمييز بين اللغة الشعرية «المونولوجية» واللغة النثرية «الحوارية» ليصل إلى أن الأولى تتأسس على مبدأ محو الذاكرة الدلالية للكلمة، لا الكلمة ذاتها، وعلى محو «نوايا الآخرين» من الجملة والعبارة الشعرية مراودة لذلك الحلم (المستحيل) الذى يشترك فيه كل الشعراء، وهو «امتلاك اللغة الخاصة» من اللغة العامة الموسومة أبداً بآراء ومعتقدات وأفكار ووجهات نظر الآخر والغير.

من جهة، ومن منظور فكرى ـ فلسفى أعم وأشمل، يشير دريدا إلى أنه لايمكن تصور أى وجود وحضور واشتغال لأية كتابة فردية أو ذاتية أو شخصية تنتسب إلى الاسم العلم الذى يوقعها دون مفهوم «التكرار»؛ لأن هناك دائما أثر أصل وكتابة أصلية هى ما يسمح للدال اللغوى بالانكتاب والانقراء فى فضاء أو على شاشة واسعة من «الاختلافات» التى يتعذر حصرها واختزالها (هذا ما يفسر تحول الكتابة الفكرية ـ النقدية الإبداعية عند دريدا إلى لعبة تكرار ونقض وتشتيت كما عند بارت أيضا).

كذلك مفهوم التشكيل لابد أن يتضمن هنا معانى الصوغ والتحويل والتركيب أو التأليف بحثا عن ذلك «الشكل» الذى لم ير من قبل، وهو يحيل أساساً إلى الوعى الحديث بأهمية المظهر البصرى للعمل الإبداعى باعتباره «شكلاً» كما يرى آرنست كاسيرر وسوزان لانجر، وباعتبار أن عملية الإدراك أو التلقى الأولى إنما تتجه إلى «الشكل العام» لا إلى الجزئيات، كما كشفته النظرية الجشتالتية. ولعل أهم وأعمق دراسة نقد للموضوع هذا فى سياق الثقافة العربية المعاصرة هى دراسة المرحوم محمد الماكرى (الشكل والخطاب) التى تنطلق من المزاوجة الخلاقة بين الظاهراتية والسيميائية الحدثتين لمقاربة مختلف الجماليات الكامنة فى الأشكال الشعرية العربية القديمة والوسيطة والمعاصرة من هذا المنظور.

فضلاً عن هذا، لا شك أن هذا المفهوم ينتمى إلى أخص ما يحدد ويحيز الثقافة الكونية الراهنة باعتبارها ثقافة صور وأشكال تضطلع «التقنية» بتوليدها وتنويعها ونشرها وتعميق تأثيرها فى مختلف مجالات الحياة الحديثة ومستوياتها، حتى أصبح التمييز بين الواقعة، الكتابية وغيرها، وصورها، السيمولاكريه أمراً متعذراً. بناء على هذا كله لايطابق مفهوم «التشكيل» هنا مفهوم «الكتابة»؛ لأنه يتضمن ما يفيض عن عملية تحويل المنطوق إلى مكتوب، أى أنه يشمل الصوغ النحوى الأسلوبى للجملة والتوزيع المقطعى للفقرة والعبارة، ويمتد إلى مجمل عمليات هندسة النص على/ فى بياض الصفحة، وهى عمليات تتدخل بقوة فى تفريد النص وتنويع سمات اختلافه عن غيره، كما سبق أن رأينا عند قاسم حداد.

هكذا يتضح أن بين هذه المفاهيم من التعالقات الدلالية قدر ما بينها من الفروقات والتمايزات، وفى مستوى التجربة الإبداعية ونظرياتها، وبالتالى فلا يمكن فصلها نهائيا بعضها عن بعض إلا افتراضاً وبقدر ما يسمح هذا الفصل للقراءة النقدية بتوصيف مظاهر ومستويات التجربة الإبداعية الواحدة. بقى أن نشير إلى أن عنوان هذه المقاربة، والمفاهيم المتضمنة فيه أو المنبثقة عنه، مستعار مع بعض التعديل، من قول قاسم حداد فى مرحلة شعرية إبداعية سابقة :

لا أنا ذاكرة الناس

ولا غيمة تسكن الجبل

أنا المحو والتناسى (شظايا ص ٣٩)

ونأمل أن تساعدنا هذه الاستعارة على إضاءة التجربة من داخلها وكشف بعض التباساتها المتولدة عن سلسلة من

الألاعيب الكتابية التقنية والجمالية التى لم يكف عنها الشاعر ولا هى كفت عن إغوائه، وهو المسكون أبدا بهاجس المحو والتشكيل والتناسى أو «التجاوز» المتصل لذاته ولغيره.

وفى نهاية هذه الفقرة من المداخل النظرية، لعل من الضرورى الإشارة إلى أن لعبة المقاربة النقدية لن تتجه إلى تحليل اللغة الشعرية ولا إلى كشف وتحديد مجمل النوى الدلالية فى النص، وإنما ستوجه أساساً إلى لعبة «تشكيل الشكل العام» لهذا النص المتعدد والمفتوح والملتبس مبنى ومعنى، كما سنحاول إيضاحه فى الفقرات التالية، قدر الممكن.

## ٢ ـ التأسيس ـ المنطلق

### ٢ ـ ١

تكشف القراءة النقدية الوصفية ـ التحليلية للمقاطع الثلاثة الأولى من (أخبار مجنون ليلى) عن أعم وأهم مظاهر ودلالات لعبة المحو والتشكيل المؤسسة لعملية الكتابة الإبداعية هنا؛ إذ إنها تتكرر فى بقية المقاطع وبالطريقة نفسها تقريبا. هذا تحديدا ما يبرر التعامل مع هذه المظاهر البنائية والدلالية باعتبارها مؤشرا قويا دالاً على مرحلة «التأسيس» التى تنهض عليها أو تنبثق عنها الكتابة فى هذا النص. ولكى تتحقق للمقاربة النقدية الأولية هذه بعض شروط التماسك النظرى والإجرائى، اخترنا التركيز على أشكال «الاتصال» و«الانفصال» فى العلاقات بين العنوان العام للنص وهذه المقاطع من جهة، ومن جهة أخرى بين التسميات العامة المعروفة للشخوص التى تتعلق بها «الأخبار» والتسميات التى يستدعيها أو يعيد صوغها الكاتب فى نصه الخاص بطريقته الخاصة لتصبح هى ذاتها «أسماؤه» وأخباره الخاصة به، بأكثر من معنى، كما سنرى. فالاستراتيجية العامة للكتابة، كما تتجلى فى هذه المقاطع الاستهلالية، تكشف عن علاقات توتر تعارضى أو تناقضى بين أخبار القدماء عن «مجنون ليلى» وطريقة الإخبار ذاتها بين أخباره وإخبار قاسم عنه. كما تكشف عن علاقات توتر إغوائى واستهوائى مزدوج أو مضعف. يظهر هذا التوتر فى مستوى العلاقة بين ما يخفيه ويغيبه الخبر القديم وما تعمل الكتابة الحديثة على إظهاره واستحضاره، انطلاقاً من وعيها بأهمية المخفى والمغيب والمهمش والمصموت عنه فى مجمل المدونة التراثية «التقليدية»؛ لأنه ما يؤسس لوجاهتها ومشروعيتها الإبداعية والفكرية فى الراهن أو «الحاضر»، كما يظهر فى مستوى العلاقة بين شعرية قاسم من جهة وشعرية مجنون ليلى (وهى شعرية تتجاوز الشعر المنسوب إلى هذه الشخصية لتشمل الكثير من أخباره وحكاياته التى حولت هنا إلى مقاطع وعناصر إبداعية فى نص قاسم هذا ).

### ٢ ـ ٢

### خبر قيس فى شعر قاسم

يبتدئ نص الأخبار هذا بمقطع شعرى يمتد فى ثلاث صفحات (١١، ١٢، ١٣)مطلعه جملة «سأقول عن قيس» التى تتكرر أربع مرات فى المقطع مفصولة دائما عما بعدها بنقطة (علامة) دالة على استقلاليتها النسبية. من هذا المنظور يمكن قراءة هذه الجملة باعتبار علاقاتها بالعنوان العام للنص وباعتبار علاقاتها مع المقاطع الشعرية التى تليها، مما يشير إلى أن عمليات الاتصال والانفصال المشار إليها أعلاه معقدة أو مركبة فى هذا المقطع وفى مجمل النص.

فالمفترض المتوقع من العنوان العام للنص، وهو تسميته وعتبة الدخول إليه كما يرى جيرار جينيت، أن يسند الخبر عن قيس إلى الرواة والمدونين باعتبارهم من كتب مجمل المدونة الأدبية والمعرفية والتاريخية التى ترد فيها حكاية هذه الشخصية الشعرية الملتبسة. لكن هذا التوقع ينكسر أو يمحى ليحل محله توقعات جديدة ومفاجئة للقارئ، أول أسبابها ومولداتها تتمثل فى عودة «الاسم العلم» وغياب الصفة الطارئة أو التسمية اللاحقة «مجنون» التى ترد فى العنوان. ففى هذه العودة أو «الاستعادة» ما يوحى بتركيز «المؤلف ـ الشاعر» الحديث على هوية قيس التى لا تتحدد بـ «الجنون» أو بعناصر الشخصية القاعدية (عائلته ـ قبيلته ـ لغته ـ معتقده... إلخ) وإنما بإبداعه أو «شعريته» التى هى ما يهم «الشاعر ـ المؤلف» الحديث، كما تصرح به الجملة الشعرية التالية بأكثر من صيغة:

سأقول عن قيس .

عن هوى يسكن النار، عن شاعر صاغنى فى هواه

عن اللون والاسم والرائحة

عن الختم والفاتحة ..

(ص ١١)

هنا يظهر جلياً أن قاسما الشاعر يحكى «مباشرة» عن قيس باعتباره أحد أسلافه، من غير أن يتصل به عبر «الخبر» الذى رواه ودوّنه الرواة والمدونون من غير المبدعين، بل فى سياق الأثر الإبداعى ، أو الكتابة الشعرية، التى هى أثرهما المشترك القديم والمتصل بمعنى ما. هكذا تتضمن الجملة الاستهلالية «سأقول عن قيس» دلالة القرار بالقطع والانفصال عن أخبار ذلك الشخص «المجنون» كما حفظتها المدونات التراثية مثلما تتضمن دلالة الوصل والاتحاد بذلك الاسم ـ الرمز الذى تحول إلى «هوى» يسكن نار الإبداع ويذكيها وإلى «شاعر» يستهوى الشاعر المحدث و«يصوغه فى هواه»، وكأنما علاقات الاستهواء والتماهى هى وحدها ما يليق بهاتين الذاتين المبدعتين. فالشاعر المحدث إنما يقول ويكتب عن «قيسه ـ ذاته»، دونما وسيط، لوعيه بأن «الزمن الذى يخرب القصور والمعارف إذ يمر عليها هو ذاته الذى يحفظ وينمى الطاقة الإغوائية للشعر والشعراء» كما يقول بورخيس (حينما يستعيد أثراً شعريا لزهير بن أبى سلمى فى سياق قصته بعنوان «بحث ابن رشد»).

من هذا المنظور الإبداعى ـ الفكرى تتحول الجملة الاستهلالية السابقة إلى جملة شعرية «تأسيسية»، إذ تتكرر الصيغة النحوية ـ الدلالية أربع مرات فتحدد مظهر البنية الشكلية العامة للمقطع الشعرى (وهو رباعى). كما تولد فى عموم المقطع سبع عشرة جملة لها ذات البنية النحوية المكونة من الجار والمجرور، وكلها تعزز وتنوع بدلالاتها الاستعارية المختلفة علاقات الاتصال والاتحاد أو التماهى بين الذاتين المبدعتين .

ـ عن هوى يسكن النار

ـ عن شاعر صاغنى فى هواه

ـ عن اللون والاسم والرائحة

ـ عن الختم والفاتحة

ـ عن جنة بين عينى ضاعت

ـ عن هواء أسعف الطير

ـ عن كلما هم بى تهت

ـ عن العشق يلتاع فيه الحجاز ويشغف ضفتيه الخليج ... إلخ.

(ص ص ١١، ١٢)

ففعل القول «عن قيس» يتحول هنا إلى فعل إنجاز لغوى ـ شعرى «تتواجد» فيه الذاتان المبدعتان، وأضع كلمة «التواجد» بين معقوفتين لأشير إلى أن دلالاتها تفيض عن مجرد الحضور المشترك فى ذات الفضاء اللغوى ـ الإبداعى لتشمل معنى البث والإفضاء والبوح الوجدانى بين ذات تلهم الأخرى، فلا تلبث هذه أن تتقمصها وتترجم عنها! هذا تحديدا ما يبرر محو الاسم العلم من جملة لأخرى،ليستبدل به هذه السلسلة الطويلة من التسميات الاستعارية التى تقبل الإحالة إلى اسم «قيس» مثلما تقبل الإحالة إلى اسم «قاسم» من حيث هو مؤلف ينجز القول الشعرى بطريقته الخاصة وبما يتفق مع رؤيته الخاصة. فقيس الاسم العلم الدال على حقيقة من حيث هو كيان أنثربولوجى أو شخص تاريخى أو اجتماعى لم تعد له أهمية لانقطاع وجوده العينى من جهة ولتشتت و «ضياع» خبره بين الرواة والروايات من جهة أخرى. أما قيس الشاعر المبدع، فهو حاضر كملهم وحاضر كأثر وحاضر كرمز وحاضر كقناع، وبالتالى فلا غرابة أن يتحقق حضوره حتى بالمعنى «الحسى» فيكون «اللون» الذى يرى ويؤثر و «الاسم» الذى ينطق فيسمع ويعقل و «الرائحة» التى تشم وتستطاب، لأنه النهاية أو «الخاتمة» والأصل أو «الفاتحة» كما يقول عنه الشاعر/ المؤلف.

وتكتمل علاقات الحضور والتواجد بين الاسمين فى الجملتين الأخيرتين؛ حيث يتخذ الاتحاد والتماهى بينهما دلالة جديدة أكثر تحديداً :

ويا قيس يا قيس جننتني أو جننت

كلانا دم ساهر في بقايا القصيدة

فالنداء هنا يدل ظاهراً على البعد أو الانفصال لكنه يدل في العمق، أو، باعتبار لازم القول الشعرى، على القرب أو الاتصال؛ لأن تكرار صيغة النداء يؤكد ذلك «التواجد» المشار إليه أعلاه. فالشاعر المحدث يعمل منذ بدء المقطع على ترهين وتحيين أبقى وأجمل ما في سلفه القديم، وبالتالي يتكرر التأكيد بصيغة أخرى في نهاية الجملة الأخيرة ويتخصص معنى ووظيفة الحضور بأنه من أجل إنجاز أو إنقاذ «بقايا» تلك القصيدة المشتركة التي تصبح «الأثر الأبقى» أو «الأثر الجمالي» المخترق لحدود الزمان والمكان والخارق لمنطق اللغة ولمواصفاتها العادية.

## ٢ ـ ٣ ـ خبر قيس في نثر قاسم

في البدء بمقطع شعرى ما يدل على أن سياق الكتابة عن «مجنون ليلى» هو المدونة الشعرية لا المدونة المعرفية، الأدبية أو التاريخية، وبالتالي فإن عمليات الترهين والتحيين لقيس الفنان المبدع ولأثره الإبداعي الجمالي هي في أساس لعبة الكتابة ومبتدئها. هذا ما اختاره وقرره قاسم الذى ما إن اتصل بقيس حتى فتنه وجننه و «صاغه في هواه»، وبالتالي كان لابد له أن يعيد صوغ وتشكيل مسيرته الشعرية كأنها سيرته الخاصة. من هنا ما إن ينتقل من المقطع الشعرى إلى المقطع «السردى النثرى» حتى تتخذ لعبة المحو والتشكيل هيئة اللعبة الواضحة المكشوفة؛ لأن من طبيعة الكتابة النثرية الكشف عن المقاصد والغايات والإجراءات كما نعلم. فالأخبار القديمة تستدرج في النص الحديث ليخلخل وينقض ويشتت بعضها البعض الآخر، مرة من «داخل» المتن السردى ذاته ومرة من «خارجه» أو هامشه، كما سنرى.

فالجملة الاستهلالية في هذا المقطع تبدأ هكذا:

> هو قيس، وهو معاذ بن كليب، وهو الأقرع بن معاذ، وهو المهدى، وقيل اسمه قيس بن الملوح من بني عامر، ولما سئلت عنه بطون بني عامر بطناً بطناً أنكرته وقالت «باطل وهيهات»، ثم قيل إنه لا أحد . (ص١٤).

فمن الواضح أن المؤلف لايفعل هنا أكثر من جمع وتأليف الأخبار من مصادر شتى لينظمها في جملة واحدة تشتت المعلومة في كل جزئية؛ بحيث تفقد الجزئيات كلها أية قدرة على التدليل. بصيغة أكثر معرفية يمكن القول بأن علاقات الترابط النحوية بين جزئيات الجمل الاسمية المعطوف بعضها على بعض بالواو لا يقابلها في المستوى الدلالي المنطقي أية علاقات انسجام. هذا تحديدا ما يكشف عن مرامي لعبة الكتابة التي تعمدت إسقاط القيمة والوظيفة الإخبارية «المعلوماتية» عن الجملة لتعزيز مظاهر القيمة والوظيفة الجمالية للجملة ذاتها باعتبارها مبنية أو مشكلة وفق مبدأ المحاكاة النقدية الساخرة أو «الباروديا».

فالكاتب لا يستخدم عبارة «قيل عن قيس أنه» التي يمكن أن تقابل «سأقول عن قيس» في المقطع الشعرى السابق، بل يبدأ بجملة اسمية مفيدة للتوكيد ثم يعطف عليها سلسلة من الجمل المماثلة تؤكد كل منها شيئاً آخر، فتمحو الجملة اللاحقة الجملة السابقة وتنفجر دلالة المفارقة في الجملة العامة من طريقة وأسلوب الصوغ والنظم فحسب. كما أن هذه المفارقة تتعزز وتكتسب دلالات أخرى في الجملة الثانية المعطوفة هي ذاتها على الأولى بالواو، رغم أنها تنفي آخر ما تعلنه من انتساب قيس إلى «بطن من بطون بني عامر». هنا تبلغ المفارقة الساخرة ذروتها الدلالية والجمالية لا من تعاقب التوكيد والنفي فحسب، وإنما من تكرار التوكيد اللفظي بطناً بطناً، لما في هذه التسمية القبلية «التقليدية» من مفارقة في سياق الكتابة الحديثة والفكر الحديث والرؤية الحديثة للإنسان والعالم. كما أن في نفي تلك «البطون» لانتماء قيس الشاعر المبدع إليها ما يعيد ذلك الإشكال الذى حكم ووجه علاقات الشاعر العربي بالقبيلة؛ إذ ما إن يخرج عن عاداتها وقيمها ومثلها وسلطاتها حتى تنفيه إلى هامش «الصعلكة» أو إلى متاهة «الجنون» وهو ما حدث لقيس. من هنا ينكشف أساس آخر للعبة الكتابة التي تقصدها وجربها قاسم في هذا النص بأكمله؛ وهو تحديدا هذا النفي المتضمن في عبارة «ثم قيل إنه لا أحد». فالنفي في مثل هذا السياق الإبداعي/ اللعبي يتضمن بالضرورة نقيضه فيكون «اللا أحد» هذا «كل أحد» أى كل مبدع يتجرأ على خرق المنظومات،

اللغوية والاجتماعية والفكرية، السائدة، وبهذا يتحول قيس من مجرد شاعر إلى «أسطورة» بل إلى ذات مطلقة متحررة من كل قيد ومجاوزة أى نفى أو إثبات.

هكذا يتضح أن خلخلة الخبر القديم ونقضه وتشتيته لم تكن تهدف إلى إثبات «حقيقة» قيس بقدر ما كانت تعمل على ترهين وتحيين وفتح أو إطلاق أسطورته لأنها إحدى الأساطير المؤسسة والمحايثة لكل إبداع متفرد حقاً.

فالنفى لحقيقة قيس أو لوجود قيس حقيقى «هناك» و«آنذاك» يتضمن بالضرورة تحرير قيس الأسطورة من وطأة كل خبر وقيده وكل مصدر وكل مدونة، ليحضر أو يستحضر فى الأثر ومدونته الإبداعية، كما يشتهى ويريد مؤلف النص الحديث المتموضع فى «الآن» و«هنا».

وتتنوع وتتعزز معانى حضور قيس الأسطورة المفتوحة على كل الأزمنة والأمكنة عندما يستحضر الكاتب ـ الشاعر المحدث صوت سلفه وقرينه، ليقول عن ذاته فى هامش المتن السردى:

ولى ألف وجه قد عرفت

طريقه

ولكن بلا قلب إلى أين أذهب؟! (ص ١٤)

فإعادة تدوين وتشكيل البيت بهذه الطريقة، وفى هذا الموضع، هى جزء من عمليات التأسيس للعبة الكتابة فى مجمل النص المرهن أو المحين؛ إذ تتكرر فى كل المقاطع المماثلة اللاحقة، وبالتالى يحسن التوقف عند أبرز وأهم سماتها الجمالية أو الفكرية. من هذا المنظور لاشك أن طريقة الصوغ والتشكيل توحى هنا بنوع من «الاحتفالية» التى تكشف عن علاقات الاستهواء والتماهى بين المبدع الحديث وسلفه أو قرينه المبدع القديم أو «الأصلى». هذه الاحتفالية تتأكد بمجرد المقابلة بين طريقة الصوغ والتشكيل هذه وطريقة صوغ وتشكيل أخبار الرواة والمدونين التى رأينا كيف تحولت إلى موضوع أو مجال للعبة المحو الساخرة التهكمية النقدية النقضية التشتيتية. كما أن هذه الاحتفالية تتكرس وتأخذ بعدا جديدا إذ نتذكر أن هذا النص الشعرى يدعم فى الوقت نفسه فراغية الخبر السردى ويكشف عن هشاشة «قيس الحقيقية» فى المدونة المعرفية وعن تلك القوة الخارقة لقيس الأسطورة فى المدونة الشعرية. ولهذا كله تنقلب تراتبية العلاقة بين «المتن» و«الهامش»؛ لأن نص الهامش يظهر كأنه الأهم والأعمق فكريا؛ فضلاً عن كونه «الأجمل» باعتبار شعريته الأصلية وباعتبار شعريته المتولدة عن إعادة رسمه وتشكيله بهذه الطريقة الجديدة أو «الحديثة» الكاشفة عن وعى عميق بأهمية المظهر البصرى للبيت، ولمجمل النص الذى يرد فيه بوصفه جزءا من أجزائه.

وأخيراً، لابد أن البعد الاحتفالى إنما هو فى العمق احتفال بنص الذات، وبالمقاطع الشعرية منه على وجه التحديد والتخصيص، ذلك لأن الاحتفالية هى ذاتها بعد أساس وتأسيس فى أية كتابة إبداعية متولدة ومعبرة عن الرؤية الحلمية ـ الأسطورية التى يتمنى كل مبدع وكل إبداع. بهذا المعنى فما أجاز لقاسم أن يقول، فى هذا البيت وغيره، عن قاسم لأن الصوت واحد وإن تنوع، والاسم واحد وإن تعدد، والخطاب واحد وإن اختلفت أشكاله، والمدونة الشعرية مشتركة وإن حضر فيها كل مبدع بنصه الخاص وبإضافته الإبداعية الخاصة التى تحمل بالضرورة توقيعه الخاص.

### ٢ ـ ٤ خبر ليلى فى نص قيس وقاسم

تحضر ليلى فى هذه الكتابة الشعرية ـ السردية كما يليق بها فى مدونة لم تشارك فى إنجازها، لكنها لم تكتب إلا عنها ولها باعتبارها اسم الرغبة المتعذرة والحلم الممكن. ولعل أولى وأعم مظاهر ودلالات الحضور لهذا الاسم منبثقة عن غيابه وتغييبه فى مجمل المدونة الثقافية الرسمية التقليدية؛ بحيث لا يحضر أو يستحضر فى المدونة غير الرسمية، والإبداعية أساساً، إلا ضد ذلك الغياب أو التغييب.

من هذا المنظور، ما إن نقرأ عنوان النص الراهن حتى تتكشف أبعاد جديدة للتوترات التى تؤسس للعبة الكتابة وتعمل على ترهينها بقدر ما ترهن وتعيد طرح إشكال المرأة فى مجمل الثقافة الرسمية الأبوية الذكورية والقبلية. فتسمية «مجنون ليلى» من المنظور التقليدى تلحق القيمة السلبية فى الكائن ـ الرجل بالمرأة، أى «الجنون» بسببه وعلته ومصدره،

وهو هنا «ليلى» المرأة الفتانة بطبيعتها. فمحو الاسم العلم ومحو علاقات الانتساب إلى الأب أو القبيلة هي ـ من هذا المنظور ـ ضمن إجرائيات النفى والتغريب التى لابد أن يتعرض لها أى «رجل» يسلم قلبه وعقله للمرأة، خصوصاً إن كان «شاعراً» لأن شعريته تفضح أمن المؤسسة والسلطة القبلية وأمرهما على أوسع نطاق تداولى، لما فى الشعر من قابلية للحفظ والانتشار، ولما فيه من طاقة إغوائية استهوائية.

لكن قراءة هذا العنوان ذاته فى علاقاته بالنص الحديث هذا تكشف عن لعبة مضادة تماماً وعن وعى فكرى وإبداعى يقطع بحـــده مع أشكال الوعى الفكرى والإبداعى «التقاليدى»، سواء كان قديماً أو معاصراً. فهذا العنوان يصبح هنا من اختيار قاسم، وعليه فإنه جزء من استراتيجية الخلخلة والنقض والنفى والتجاوز لنظام التسمية فى اللغة والثقافة التقليدية، ثم إن الاحتفال بقيس الشاعر وبنصه الشعرى وبالمدونة الإبداعية التى ينتظم فيها ذلك النص والنص الراهن لابد أن يشتمل هذا الاسم الحاضر فى المركز من شعرية قيس ومن كل شعرية تتصل بها، قديمة كانت أو حديثة، فهو اسم الجمال الفتان والملهم، وبالتالى لا غرابة أن ينتسب إليه كل قيس.

هكذا تحضر «ليلى» بعد العنوان فى المقطع الشعرى الثانى فى النص، وهو يمتد فى ثلاث صفحات مثله مثل المقطع الأول «عن قيس» (ص ص ١٦، ١٧، ٢٠) كما أنه مثله ينبنى على الطريقة نفسها ويصاغ بالشكل المتولد نفسه عن الجملة الاستهلالية ـ التأسيسية «سأقول عن ليلى». وجه الاختلاف يظهر هنا من كون «ليلى» ليست شاعرة مبدعة وإنما امرأة جميلة عادية حولها شعر قيس إلى امرأة غير عادية وجميلة بشكل مطلق، أى إلى رمز وإلى أسطورة، وهذا ما يحاوله وينجزه قاسم من بعده، على مراحل، معبراً عن فتنته الخاصة بـ«ليلاه» الخاصة.

ففى المرحلة الأولى من عملية الاستحضار كما تظهر فى الجملة الشعرية الأولى نقرأ:

سأقول عن ليلى

عن العسل الذى يرتاح فى غنج على الزند

عن الرمانة الكسلى

عن الفتوى التى سرت لى التشبيه

بالقند

عن البدوية العينين والنارين والخد (ص١٦)

ففى هذه الجملة والمقطع الجزئى تنزل ليلى إلى مرتبة الموضوع الشهى للملذات الحسية الأكثر عادية وحقيقية و«جسدية»، ولانجد أية صعوبة فى تحديد هذه الدلالة المنبثقة من هذه التمثيلات الاستعمالية «العادية» فى شعريتها لأنها تكشف أكثر مما تشف وتصرح أكثر مما تلمح. الصعوبة الحقيقية يمكن أن تأتى من هذه السهولة إذا ما عرفنا شعرية قاسم بمثل هذه الأقاويل التى يفيض بها الشق الحسى الشهوى من المدونات الشعرية الغزلية منذ عمر بن أبى ربيعة إلى نزار قبانى. وإذا ما نسينا لعبة المحو والتشكيل التى تؤسس للكتابة الشعرية والسردية فى هذا النص، سنجد أنفسنا أمام نتوءات غريبة تتمثل فى هذا المقطع وفى العديد من المقاطع النثرية المتمركزة حول الرغبة الحسية مثلها. من هنا، ما إن نعود إلى تلك اللعبة حتى نكتشف أن قيمة هذه المقاطع لا تكمن فى شعريتها بقدر ما تكمن فى «وظيفتها» فى سياق علاقات التوتر التعارضى والتناقضى بين الكتابة الحديثة عموما والكتابة أو الثقافة التراثية التقليدية عموما. فإذا كانت هذه الثقافة اعتادت التنكر لطبيعة الحب ومارست قمع المحبين وتأسست على تغييب وتهميش المرأة فإن هذه التمثيلات والمقاطع تأتى صريحة عارية لتعرى خطاب تلك الثقافة ولتكشف أن حرية وحقوق الجسد من منظور الفكر والإبداع الحديث هى جزئية جوهرية من حرية وحقوق الكائن الإنسان، رجلا كان أو امرأة، عاديا كان أو مبدعاً. هكذا تتجه عملية المحو والتشكيل هنا إلى ما يمكن أن نسميه بالمحتوى الفكرى ـ الإيديولوجى الذى قد لا يتطلب لعبة صوغ وتشكيل متطورة قد تغطى على «الإشكال» وتحيله إلى العتامة الشعرية فيغيب البعد المأسوى فيه.

هكذا يأتى المقطع الثانى لتتحول «ليلى» من موضوع للذة إلى تسمية للمعاناة الجماعية المنبثقة من ذلك الإشكال المأساوى:

سأقول عن ليلى

عن القتلى. وعن دمنا الذى هدروا

عن الوحش الصديق وفتنة العشاق

والليل الذى يسعى له السهر (ص١٧)

فنص اللذة المشتهاة الممنوعة والمحرمة هناك يقابله نص المعاناة والحرمان الواقع والمتاح هنا، وليلى الشهية تلك تقابلها ليلى الضحية هذه، وفى كلا المقطعين لا يتعلق الأمر باللذة أو المعاناة المأساوية الفردية أو الذاتية وإنما بما هو جماعى وعام فى المقامين لأن «ليلى» هنا مثلها مثل قيس، تحولت إلى اسم رمزى منفتح ومنطلق الدلالة.

فلعبة الكتابة مؤسسة على شكل من أشكال التباعد عن موقع وموقف «الشاعر الحالم» والتقارب من موقع وموقف «الناثر الواعى» الذى يحدد ويعلن رأيه وخياره الفكرى ـ الإيديولوجى الرافض والمضاد للمنظومات والسلطات والمؤسسات التى تقمع الرغبة لدى المبدعين، كقيس وأمثاله، أو لدى الناس العاديين، أمثال ليلى البدوية والجميلة الشهية تلك. وسنرى لاحقا أن هذا التوجه ما إن ينتقل من مجال القول الشعرى إلى مجال القول النثرى السردى حتى يتحول إلى نوع من خطاب الأدب الرغبوى المكشوف، وكأن شهوة الفضح والكشف لابد أن تكون من الصراحة و «العنف» بحيث تعادل سلطة الكبت والقمع، إذ لا توسط هنا ولا فى أى علاقة عنف مماثلة. أما الآن فنكتفى بالإشارة إلى أن لعبة الكتابة هى فى الأساس والغاية لعبة كتابة إبداعية لافكرية أو إيديولوجية، وبالتالى فإن الكاتب ـ المؤلف يعود فى نهاية هذا المقطع إلى موقع وموقف الذات المبدعة التى تنشغل بليلى الحلم والنص أكثر مما تنشغل بليلى الرغبة والواقع. من هنا يختتم المقطع بجملة تعبر عن لذة الفقد والجنون والموت فى المقام الشعرى وفى سياق علاقات المحبة لا فى سياق علاقات الرغبة والشهوة.

ليلاى لو يدها علىّ، ولو يدى منذورة تهب الرسولا

سأقول عنها ما يقال عن الجنون إذا جننت

ولى عذرا إذا بالغت فى موتى قليلا (ص ٢٠)

فقاسم هنا يتحدث عن قيس وعن ذاته وعن كل مبدع يفتنه الحلم والمثال الذى ما إن ينزل إلى مرتبة الواقع المتحقق حتى يفقد فتنته فلا يعود مصدرا للإلهام أو مجالاً للإبداع، كأن نار الشهوة غير نار الإبداع، فلا تتحقق وتطفأ الأولى حتى تطفئ الثانية، كما فى حكاية وأسطورة بجماليون الشهيرة.

### ٣ ـ الاستطراد ـ التحول

### ٣ ـ ١

بعد المقاطع الثلاثة الأولى، وهى مكونة من مقطع شعرى عن قيس وآخر عن ليلى يفصل ويصل بينهما مقطع سردى كما رأينا، تتصل عملية الكتابة فى شكل مقاطع سردية متعاقبة لا يفصل بينها سوى مقطع شعرى واحد قصير يحكى خبر قيس الشاعر العاشق الذاهل عن ذاته وأشيائه وأمله، مثله مثل أية ذات مبدعة اتخذت من النص الإبداعى عالما بديلا عن كل عالم (ص ٤١).

ورغم أن اتصال الكتابة، بهذا الشكل، قد يوهم بحدوث تغيير جوهرى فى استراتيجيتها التأسيسية التى كشفنا عن أبرز مظاهرها ودلالاتها فى المقاربة الأولية السابقة، فإن القراءة النقدية المعمقة تكشف أن الأمر ليس أكثر من استطراد وتكرار وتنويع ينطلق من تلك الاستراتيجيات فى أعم مظاهرها وأهمها. فنحن هنا أمام نص إبداعى ينهض فيه الاستطراد والتكرار بالوظيفة ذاتها التى ـ ينهض بها «التراكم» فى سياق الخطاب المعرفى، إذ إنه يفضى ولابد إلى «تحول» يأخذ معنى أو دلالة خاصة، كما سنراه فى فقرة لاحقة من هذه القراءة.

من هذا المنظور، يمكن التوقف عند ثلاثة مظاهر لهذا الاستطراد التكرارى التنويعى تذكر بما سبق أن توصلت إليه الفقرة السابقة وتمهد لما يتعين كشفه فى هذه الفقرة.

فمن حيث علاقات النص الحديث بالأخبار التقليدية القديمة، تتصل علاقات التلقى التناقضى بكل ما تتضمنه وتفرزه من فعاليات الخلخلة والنقض والتشتيت. وهى فعاليات تبلغ ذروتها الأدبية والفكرية بفضل تكرار اللعبة الأسلوبية

التشكيلية ذاتها، أعنى المفارقة أو المحاكاة النقدية الساخرة أو الباروديا، ومن حيث علاقات الشعرى بالسردى تبقى النصوص الشعرية الغيرية، أى المنسوبة إلى قيس فى الهامش، لكنها تكثر من حيث الكم مما يعزز من فعاليتها النقضية الشعرية التى تنتمى إليها مثلما ينتمى إليها نص قاسم هذا ومجمل تجربته الإبداعية. أما النصوص الذاتية، فلا تعود مستقلة بفضائها الخاص ـ عدا ذلك المقطع الوحيد المشار إليه أعلاه ـ لأنها تقحم وتدمج فى النص السردى لتتموضع فيه ملغية كل الحدود الحاسمة بين النثرى والشعرى بالمعانى السائدة. هذه النصوص، أو المقاطع بالأصح، هى ذاتها ما يرتقى جماليا بالنص فى مجمله، كما أنها هى ذاتها ما يفضى إلى «التحول» به إلى مستوى التجربة الإبداعية التى تضيف إلى تجربة قاسم الشعرية الخاصة وإلى التجربة الإبداعية الحديثة عامة، بل إلى المدونة الشعرية العربية بشكل أعم. وتتأكد هذه الوظيفة أو «القيمة» التحويلية ـ بمعنى التطور والتجاوز ـ من خلال استثمار المؤلف الشاعر كل الأشكال الشعرية المحدثة، من التفعيلية والمدورة والنثرية؛ بحيث يخرجها عن تشكلاتها المعهودة السائدة اليوم ويدخلها فى أفق التجربة الإبداعية «الجديدة»، كما سنتبين فى آخر فقرة من هذه المقاربة.

وبما أن بقية النص هنا تتصل فى شكل كتابة سردية ـ كما رأينا ـ فقد اخترنا، انسجاما مع لعبة الكتابة، تتبع اتصال وتحول عمليات المحو والتشكيل فى مستوى مظاهر «التشاكل» التيماتية ـ الدلالية، وذلك من خلال التمييز الإجرائى بين «نص الرغبة» فى اتصاله «بنص الجد» و «نص الجنون» بـ «نص العقل» و «نص الوجدان» فى اتصاله بـ«نص الروح»، حيث تبلغ عملية المحو ذروتها فتطال الذات الفردية المبدعة ذاتها، كما سنحاول القراءة فى الفقرة التالية بيانه وكشفه، قدر الممكن.

### ٣ ـ ٢: نص الرغبة ـ نص المحبة

هناك مقاطع عديدة، شعرية وسردية ترد فى المتن كما فى الهامش، يمكن الجمع بينها باعتبارها تمثل عينة متشاكلة لتمحورها حول قيمة الرغبة أو موضوعيتها بوصفها حقيقة حسية جسدية أولية وأساسية متولدة إما عن «الحاجة» البيولوجية وإما عن «المحبة» بوصفها عاطفة لا يمكن إسنادها إلى أية مرجعية معرفية أو علمية دقيقة لأنها ناجمة عن «تشاكل وتآلف الأرواح»، كما يقال أو كما يقول قاسم عن قيس:

> تعلق روحى روحها قبل خلقنا
>
> ومن بعد أن كنا نطافا وفى المهد
>
> فعاش كما عشنا فاصبح ناميا
>
> وليس وإن متنا بمتقصف العهد (ص ١٥)

أشرنا فى فقرة سابقة إلى أن لعبة قاسم فى هذا المستوى هى فى أساسها محكومة وموجهة بالموقف الفكرى والإيديولوجى الذى تتحول معه عمليات المحو والتشكيل إلى عمليات كشف وفضح، فيها من الصرامة والصراحة قدر ما فيها من القوة والعنف المضاد للموقف الفكرى والإيديولوجى التقليدى.

هذا يستعيد من الأخبار القديمة ذاتها ما يمكن توجيهه هذه الوجهة:

> ويروى أن قيسا حكى فقال عند «غدير الواديين نورد الغنم ونتزاحم على المورد بمرح صاخب .. فصادف أن قاربتها فتلامسنا، ومس كتفى صدرها، ولم يكن بعد قد أكعب ولا استنهد ولا استدار، لكننى شعرت ساعتها بخيط رهيف من البرق يجتاح أعضائى ورأيتها تختلج ويتصاعد منها شبه نحيب كمن مسه الهلع. (ص ٢٢).

ثم يتدخل مباشرة فيعلق فى مقطع آخر على الأخبار القديمة ذاتها قائلا:

> مما يستشف من نتف الأخبار .. أن قيسا لم يكف عن ليلى بعد الزواج ولاهى عفت عنه، فكانت تستقبله فى غياب زوجها حينا وتطير إليه فى القفر أو الجبل حينا آخر. (ص٤٢)

ويتدخل صوت ليلى فى حفلة الاعتراف والمكاشفات فى نص الرغبة هذا عبر الخبر عن إحدى ليالى المتعة تلك فنقرأ:

وروى عن جارة لها سألتها عن تلك الليلة فقالت: «والله إنها لليلة تجل عن الوصف».
فلما استزادتها زادت «لعمرى ما اشتملت النساء على رجل مثله قط». (ص ٤٢)

أما رواة الأثر الشعرى فقد أسعفوه ببيتين هما النتوء ذاته، جماليا ودلاليا، في الشعر العذرى من المدونة الشعرية الغزلية هما قول قيس :

فإن كان فيكم بعل ليلى فإننى

وذى العرش قد قبلت فاها ثمانيا

وأشهد عند الله أنى رأيتها

وعشرون منها إصبعا من ورائيا

(ص ٧٢).

ويتعزز خبر هذين البيتين الركيكين الفاضحين بتعليق لراو حديث يمعن فى لعبة الفضح والكشف إذ يقول:

وما علينا إلا أن نتخيل العشرين إصبعا من ليلى مشتبكة فى ظهر قيس وهى متعلقة به قبلا فى حضنها، لندرك أنهما ما كانا يزجيان الوقت فى البكاء كلما سنحت الفرصة، مثلما تحاول الروايات المتواترة أن تزعم لنا. (ص ٧٥)

وتتصل اللعبة على لسان المؤلف الراوى إذ يجاور خبر الرواة ومرجعياته الفقهية قائلا:

واستنكر بعضهم الذهاب إلى هذا المعنى واعتبروه مسا بالمحرم وتباعداً عما يشيع فى شعر المجنون. وحين يقال لهم «وما المقصود بالمحرم يا سادة» يحتجون بما ذكره ابن الجوزى فى أخباره عن النساء حيث «زعم بعضهم أن للعشيق من جسد العشيقة نصفها الأعلى من سرتها فما فوق ينال منه ما يشاء من ضم وتقبيل ورشف على أن يكون النصف الآخر للزواج، وهذا مما تعارف عليه عرب سبقوا الإسلام. (ص ٧٦)

وتزيد تناقضات الخبر ومرجعيته الفقهية إذ يختلق المؤلف وينسج على منواله خبرا يقول:

يروى أن قيسا كان يختلف إلى فقيه يقال له «كلام بن وحش» يستفتيه .. فى ما يزعمون بأن علاقتهما ضرب من الزنى فقال له «الزنى هو بذل جسدك لمن لا تحب أما إذا العشق حصل والشوق اتصل فلا زنى فيما قدر الله»، وقيل إن «كلاماً» مال على قيس وأسر له «يابنى اعشق ما تيسر لك وتمتع بما تسنى ولا تطفئ جذوة العشق بالعرس ما استطعت». قيل فلم يفعل المجنون غير ذلك. (ص ٧٧).

فهذه المقاطع، وغيرها من أمثالها، وهى ليست كثيرة بحيث تطغى على النص، يتم صوغها وتشكيلها وإعلانها بطرق متعددة، لكنها كلها تتمحور حول الرغبة الشهوية الجسدية التى كان ينشدها وينالها «قيس» و «ليلى» باعتبارهما شخصيتين عاديتين لم يمنعهما العائق الاجتماعى والأخلاقى والدينى من تحقيق معالي المحبة الأكثر عادية و«طبيعية». من هنا تتجه لعبة المحو فيها إلى الإلغاء أو التحييد المؤقت لشخصية «قيس» الشاعر فيقدم على أنه «رجل» فى مقابل «ليلى» المرأة البدوية الجميلة الشهية و «الشهوانية» فى الوقت نفسه. لكن هذه اللعبة تتجه وتوجه أساساً إلى خلخلة وتقويض وتجاوز منظومات القيم الأخلاقية الفكرية والإيديولوجية السائدة وكشف جوانب العنف فيها وما يمكن أن يولده من عنف مضاد يتجلى أو يتخفى بحسب وضعيات علاقة القوة بين السلطة والمؤسسة الاجتماعية ـ الثقافية من جهة والأفراد المتمردين عليها والرافضين لها من جهة أخرى. هنا تحديدا تتكشف لنص الرغبة أبعاد ووظائف تجاوز دلالاته الظاهرة، إذ إن تعديد الأخبار والمصادر التى تتمثل فى هذا النص الرغبوى إنما يدل فى العمق من وعى الكاتب بأن هناك إشكالاً لم يزل فى حيز المهمش والمسكوت عنه والممنوع التفكير فيه، وبالتالى يعبر عن حضورها بطريقة ملتوية ماثلة فى الهذيان الجماعى الذى يستثمر حكاية «قيس وليلى» للتعبير عن ذاته.

من هذا المنظور، لا تعود المقاطع المشكلة والممثلة النص أعلاه هدفاً في ذاتها، ولا تكمن قيمتها الوظيفية في ما تقوله وما تصرح به وإنما في ما تومئ إليه وتوحى به، مثلها مثل أية مقاطع أخرى في هذه الكتابة الإبداعية. فالكاتب يستحضر نص الرغبة ويحتفل به رغم أنه يمثل نتوءاً في تجربته الخاصة، كما في مجمل المدونة الشعرية التي تنتمي إليها شعرية قيس لأنه لا يريد أن يمارس عبر الكتابة قمع الجسد، في كتابة تتأسس على مبدأ الحرية الإبداعية والفكرية كما رأينا. فالرغبة هنا اسم من أسماء الحب العادى و«الطبيعي»، والتعبير عنها بالشعر العادى والنثر العادى هو الأمر الطبيعي بالنسبة إلى كتابة لا تخفى انحيازها إلى الإنسان بكل ما فيه من شهوات وعواطف وطاقات. ذلك لأن حرية وحقوق الجسد عنده، وفي مجمل الفكر الحديث الذى تتموضع فيه كتابته، هي جزء أساسي وجوهرى من حرية الإنسان وحقوقه، بغض النظر عن التمييز بين المبدع وغير المبدع في هذا المستوى.

أما إذا تعلق الأمر بالحب كما يليق بالمبدع أن يعيشه ويعبر عنه في إبداعه، فإن الرؤية تتغير، وبالتالي يتغير النص الذى ينبثق عنها؛ لأن مناط القول، والخطاب، هو تحقيق تلك «اللذة النادرة» التي ترد في أول مقطع شعرى بوصفها إحدى التسميات الاستعارية ـ الشعرية لقيس المبدع والملهم في الوقت ذاته. (ص ١٣).

كثيرة هي المقاطع التي يتألف منها «نص المحبة» وكثيرة هي أشكالها الخطابية، وأكثر من هذا كله إيحاءاتها الدلالية، لأنها في مجملها مصوغة بأساليب أدبية ذات سمة شعرية بارزة. ولا غرابة في هذا؛ لأن الكتابة هنا تنتسب إلى الذات المبدعة وهي تحكى عن:

> أول عاشق يكتشف هذه الكلمة (الحب)، وقيل اخترعها وذهبت في لغة العرب دالة على وصف مـا لا يوصف من خوالج الناس، ولم يدركوا كلمة بعدها على مثل هذا القدر من الجمال.(ص ٣٧ )

لنختر منها نماذج تكشف عن تلك الأشكال والسمات، ونبدأ بمقطع يأخذ الشكل الخطابي ويتداخل فيه الحب مع الرغبة، ويظهر فيه قيس قاسم وكأنه في دور «رسول المحبة»:

> قيل إنه حين يفيض به الوجد وتدركه التجليات، يخرج في المضارب، يكشف أشعار الكوى في جوانب الخيام وخدور النساء، مناديا في بنى عامر «ياغلظة الأكباد افتحوا كي يتخلل الحب قلوبكم وتنتابكم الرعدة البهية .. وسموا كل شئ باسمه وقولوا هو الحب لعلكم تنالونه وتقعون علىٰ نعمته وتستطعمون بعض ما أنا فيه، لكي لا يكون فكاك لكم ولا أنتم تبرأون».
> (ص٤٣)

وحينما يعمى الآخر عن طبيعة المحبة وطبع المحب يدور الحوار فلا يتحقق منه إلا المزيد من الانفصال بين الطرفين. قيل له «إنما هي واحدة من النساء»، قال: «هل في النساء مثل هذا ؟!» قيل له: «وأكثر من هذا لو أردت، ويحببونك أيضا»، فقال: «لكنني لا أحب غير ليلى فإنها الواحدة بينهن». وطفق مبتعداً عنهم متبرما «أقول لهم هي الشمس، لكنهم يعمهون عنها ويخلطون .. وكلما أشرت لهم أن انظروا إليها راحوا يحملقون في طرف الإصبع ولا يرون شيئاً». (ص ٤٨).

أما الجسد فلا يحضر في مثل هذا السياق إلا باعتباره فضاء للمعاناة الملذوذة، مثله مثل النص الشعرى :

> «لم يكن جسدا، صديقه الحصن كان. وكان الجراح تتضح مثل ورد كلما وضعت يدها عليه، للحضن هذا الجسد وليس للقصف .. وأخذت تمر بأناملها على جسده كمن يقرأ «كل هذه الجراح في جسد صغير إلى هذا الحد؟» فيقول «أنتظر أكثر من هذا وأقدر عليه لو أنك تصبرين على وتصغين لى» فسمع منها ما أوشك اليأس أن يمحوه من كتابه». (ص ٣٢).

أما نصوص الحب الشعرية المنسوبة إلى قيس فتملأ الهوامش لأن قيسا كله، جسداً وخطاباً، استحال وحول إلى

نص المحبة النموذج والمثال بامتياز، وهذا سر فتنته التى لا تقاوم وطاقته الإغوائية، الاستهوائية والسحرية، التى لا تنفد. من هنا يحكى عنه الكاتب ـ الراوى أنه هو الذى «اكتشف» أو «اخترع» كلمة الحب فى العربية وهى أجمل كلمة فيها، كما رأينا. وعن النص الذى انبثق من هذه الكلمة ـ العلامة التأسيسية، أو «النواة» أو «الصوتيم» يقول إنه «شعر غزله المجنون فى ليلى، صار عطرا نافذ السحر. ذاع فى بدو الجزيرة وحضرها». (ص ٣٩)

وتتجلى فتنته على خاصة النساء إذ يتحلقن حوله:

> فيستنشدنه شعراً يفت الجلاميد، والنسوة يطلقن التنهدات وهى (ليلى) تسمع، يتفجع لهن بالفلذات، وهن يستزدن، وهى تسمع. الناس يمرون بنوافد أجسامهم الواسعة، يأخذون أشياءه المنثورة (فص فيروز شائخ / حق بشمالة العنبر/ كوفية طفل هلهلها الرمل/ خصلة شعر غامضة/ ما يرجع فى السرج من الحرب/ قلق) ويعبرون، والنسوة يتطايرن فتنة وإعجاباً. (ص ص ٢٤ ـ ٢٥)

وتبلغ فتنة هذا الشعر مرتبة أعلى إذ يحكى أنه هو الذى فتن «ورداً» وقد «استحوذت عليه ماهية قيس حتى استبطنته وتقمصها، وما سعيه للزواج من ليلى إلا نزوعا لاحتياز الحلم الذى ابتكره قيس فى شعره». (ص ٤٠)

بعد هذا، لا غرابة أن يفتن هذا الشعر ـ السحر حتى الوحش فيغير طبيعته فيتأنسن، ثم يغير طبعه فيصبح كائنا مرهفاً ووديعاً كأى عاشق. هذا ما يتجلى فى حكاية ذلك الذئب الذى أكل ظبية تشبه ليلى فقتله قيس لتموت فيه طبيعة الوحش وتحل فيه طبيعة الإنس من روح الظبية ـ ليلى.. «ومن ساعتها لم يعد ذلك الذئب يفارقنى، وكلما سمع منى شعرا ذكر فيه ليلى اغرورقت عيناه وأصدر عواء أجمل من نحيب بشر فى الحب» كما يقول قاسم عن قيس. ( ص٣٨)

أما فتنة هذا الشعر على الكاتب ـ الشاعر فدلالها ودليلها نصه هذا كله، وآثارها مبثوثة ومشتتة فى كل جزئياته ومقاطعه، ولكنها تختزل وتكثف فى مقامين لا يعبر عنهما سوى العشر الفتان. المقام الأول يظهر فى المقطع الشعرى الاستهلالى وسميناه «الاستهواء» الذى يبلغ درجة «التماهى» و «التواجد» كما رأينا. أما المقام الثانى فيظهر فى المقطع الشعرى الاختتامى وهو نص الحب بامتياز ، ومنه :

> قل هو الحب
>
> هواء سيد، وزجاج يفضح الروح وترتيل يمام
>
> قل هو الحب
>
> ولا تصغ لغير القلب
>
> لا تأخذك الغفلة
>
> لا ينتابك الخوف على ماء الكلام (ص ٨٨)
>
> قل هو الحب
>
> وما ينهار ينهار، فما بعد العرار
>
> غير مجهول الصحارى، وتفاصيل الفرار
>
> غير تاج الرمل مخلوعاً، على أقدامنا
>
> والذى يبقى لنا تقرؤه عين الغبار. (ص ٨٩)

ونسميه نص الحب بامتياز لأن علاقات الفتنة والإغواء بلغت الذروة؛ حيث إن «التماهى» و«التواجد» لم يعد فى هذا المقام أكثر من عتبة انتقال، دخولاً ووصولاً إلى اتحاد الذاتين المبدعتين بما يتعالى بهما إلى مرتبة الذات المطلقة، لأن فتنة الشعر وفتنة الحب امتزجتا واتحدتا لتفضيا إلى «غياب» قيس وقاسم وامحائهما فى هذه الكتابة الشعرية التى تتخذ من النص القرآنى المعجز أنموذجها. وفى المقطع فضلة سنعود إليها فى فقرة لاحقة.

### ٣ ـ ٣ نص الجنون ـ نص العقل

لا يحفر قاسم فى حكاية المجنون وأخباره من منظور الفكر والمعرفة، لكنه يستعيد ما تراكم وحفظ ووصل منها وعنها من أقاويل وشروح وتأويلات ليعيد تنضيدها وتنسيقها وتشكيلها من منظور الكتابة الإبداعية التى ستصبح جل منجزات الفكر النفسى والفلسفى والأنثروبولوجى حول هذا الإشكال دونما تصريح.

ففى أول خبر نثرى عن قيس يروى الكاتب ـ المؤلف عن الأصبهانى ، عن رجل يرى غيب الناس قال:

ثلاثة لم يكونوا قط ولا عرفوا، ابن أبى العقِب صاحب قصيدة الملاحم، وابن القرية، ومجنون بنى عامر. ( ص ١٤)

فمجنون بنى عامر هذا يكون مجرد أكذوبة من قبيل «تكاذيب الأعراب» ، وهى أكذوبة مشتهاة لأنها تسمح لكل أحد أن يستثمرها إما بالتركيز على جانب أو بعد «الجنون» فيها وإما على وجه وبعد «الشعرية» فيها المتصل بقيس الشاعر المبدع. هذا تحديداً ما يجعل «مجنون ليلى» غير «مجنون بنى عامر» من منظور لعبة الكتابة التى تجعل قاسماً يلح فى أول مقطع سردى عنهما على رسم وتشكيل صورتيهما بطريقته الخاصة. فقيس يبدو منذ طفولته الباكرة «كثير الشرود، باكر الحزن، ميالاً للعزلة، يأنس لرفقة البهم فى المرعى، ويرجز فى قطيعه مواجد حسبها الناس كلاما حفظته سليقة الصبى من مسار الرعاة» ، وليلى تظهر «كثيرة الأحلام، غزيرة الخيال غريبة الأطوار، روت قريناتها أنها من الجن إلا قليلا ومن الإنس بمقدار» . (ص ٢١) . فكلاهما، إذن، ميسر للفتنة والافتتان، أى للجنون بهذا المعنى الخاص والمختلف بالضرورة عن معانى الجنون عند الآخرين، كما سنرى بالتفصيل لاحقا.

أما من حيث «الوظيفة» فالأكذوبة أعلاه تتحول إلى طريقة ملتوية أو منحرفة أو «إبداعية» للتعبير عن حالة العشق الذى يخشى وطأة القمع، خصوصاً من جهة السلطة والمؤسسة الرسمية، فيجابهه بطريقة ملتوية وأكثر فعالية من أية مواجهة مباشرة. وهذا ما أدركه بعض رواة الخبر القديم دون أن يتبينوا كل أبعاده كما يرد فى الخبر :

خالط الشك سيرة المجنون ليختلف الرواة فى شعره فرده بعضهم إلى شاعر من بنى أمية عشق زوجة الولاة وخشى أن يشيع خبرهما، فأطلق النص على اسمين لم يكونا فى مكان، تناقله الرواة عن ليلى ومجنونها (ص ٢٣).

وتتكرر اللعبة ذاتها والخبر ذاته فى سياق ومجال اجتماعى ـ ثقافى آخر مختلف، إذ يروى المؤلف عن راو حديث هذه المرة يسميه «أمين صاحب الحجرة» (صاحبه ـ ذاته) «خبر» شاعر عشق فتاة من بدو الجزيرة «تزوجت سواه على كره، فذهب الشاعر إلى أن يشعل النار فى القبائل. فانطلق فى هواء الجزيرة خالقاً النص والخبر، وقال كل شئ عن الجنون الذى لا حرج عليه» . (ص ٢٣ )

فالخبر القديم يواجه السلطة القامعة بالحيلة، أى بالشعر الذى ما إن يشيع منسوبا إلى شخصيات وهمية حتى يتحول الشخص إلى «حقيقة» فى الكلام. أما الخبر الثانى فيتقدم بلعبة المحو والتشكيل خطوات أخرى، لذاتيتها وحداثتها، فتتولد دلالة المصادمة والمجابهة مرتبطة بذلك «الشاعر» الجرئ المغامر، الذى حرم من ليلاه فقرر أن «يشعل النار فى القبائل» ومكنته «شاعريته» و «وعيه» من خلق النص والخبر محولاً وموجهاً المرجعية «الدينية» و «العرفية» التى ترفع القلم والحرج عن الجنون، ضد ما تولده وتكرسه من منظومات قيم وأفكار وسلوكات ! ويتضح أثر التدخل الذى يمارسه الكاتب على لعبة المحو والتشكيل أكثر فى نهاية الخبر، حيث تتجه اللعبة إلى تشتيت حكاية الجنون لتتكاثر العناصر البنائية للنص، بحيث يجد لذاته المبدعة وللذات المبدعة للمؤلف المشارك ـ أى الرسام التشكيلى ـ دوراً أكثر بروزاً وفاعلية. هكذا تتحول عملية السرد إلى تعليق يكشف عن لعبة الكتابة والتشكيل ذاتها:

فطاب لكل ذى ريشة أو قلم أن يفعل ما لذ له من الجنون، لئلا يقال إن ثمة زماناً شغر من أصحاب العشق واللوعة، فانهال مجنون اللون على مجنون الشعر بالنيران من كل جانب وبعث الحرارة فى ذاكرة مشبوبة مثلما تهب الريح فى شهوات الجمر. (ص ٢٣).

ففى هذه المقاطع يتحول الجنون إلى لعبة تستهدف مرة مخادعة ومقاومة العقل السائد لخلخلته ونقضه سواء فى مستوى العلاقة مع سلطة المؤسسة الرسمية، أو فى مستوى العلاقة مع المؤسسة الاجتماعية ـ الثقافية «المدنية» بادية

وحاضرة. وتستهدف مرة أخرى، أو فى مستوى آخر، إذكاء نار الإبداع لدى الشاعر والرسام، والمبدعين عموماً قديمهم والحديث، بحيث يتحرر المنجز الإبداعى من منطق العقل السائد وعلاقات المؤسسات والسلطات السائدة فى اللغة كما فى الممارسة الحياتية اليومية للحياة.

هكذا، يتصل النص معززاً هذه المرة حكاية الجنون بكل المعانى أعلاه، عدا المعنى المباشر أو المبتذل الذى يكشف عن «حمق الرواة» أكثر من أى شئ آخر، وفى اتصاله ما يكشف عن تفاصيل العنف الذى تتعرض له أية ذات عاشقة مبدعة فى وصفيات يهيمن عليها العقل السلطوى بمختلف أشكاله وتجلياته .. هكذا نقرأ :

> مجنون هو إذا كان ذلك يكفيه شرهم. لكنه لم يكن كافيا ولا كافياً، فقد كان العنف أكبر من ذلك. حجبت عنه وأكرهت على زواج عاطل. حبس وعسف به وطورد مهدور الدم وصار الجنون ملجأ العقل عما يصفون. وأكثر الظن أن قيساً أسهم فى شيوع جنونه فى غير موضع».
> (ص ٦٦).

ويستحضر صوت ليلى مدعما الخبر أعلاه ومضيفا بعدا جديداً إليه:

> قالت: أنا ليلى التى قال فيها قيس شعراً علّم العرب العشق. قلت و «الجنون ؟» قالت لم يكن الجنون قط، وإنما تماريت فيه عن القبيلة وتماهى به عن السلطان.

فالجنون هنا يتداخل مع حالتى العشق والإبداع وبالتالى يتمكن قيس من تعليم العرب العشق عن طريق الشعر فيعود جنونه بليلى حلماً جماعيا مشتركاً يتطلبه ويتعلمه ويحققه كل واحد كما يرى ويريد.

هنا يتحول الكاتب ـ الشاعر ذاته إلى مجنون يتداخل صوته بأصوات قيس وليلى وبكل الأصوات المماثلة، فيتحول السرد بنص الجنون إلى مرتبة النص الشعرى الذى يتداخل فيه الفكرى والجمالى ويتحدان:

> جنون كان سندس طريقنا الملكية إلى الفراديس. فماذا يفعل القوم بنا ونحن خارج المعنى نتلابس مثل النصل والغمد بمعزل عن الزلة والخلة. صوابهم يعقل مكبوت النفس وجنوننا يطلق مكتوب القلب. (ص ٦٧)

(نفتح قوساً لنشير إلى أن لنا عودة إلى هذا المقطع لما فيه من فيض دلالى ليس هنا مقام بيانه)، فحكاية الجنون لا يمحى أو يزاح جزء ويعد منها إلا ليظهر مكانه أو بجواره جزء أو بعد آخر لأنها أصبحت حكاية كاتب ـ شاعر يعى جيدا أن: «ثمة بين جنون العقل وجنون الفؤاد شسع يسع الشعر كله والعشق جميعه» (ص ٦٨)، وهذه المسافة الشاسعة، أو الهوة، وهى ما تعمقه وتوسعه لعبة الكتابة باعتبارها هى ذاتها مجال التحقق وفضاؤه الأمثل و «الوحيد» لأعمق عواطف الإنسان وطاقاته الخلاقة وأجملها.

هكذا ينبنى نص الجنون، مرة ليقابل ويعارض ويصادم نص العقل السائد، ومرة يجاوره ويوازيه ليخلخله ويشتته دونما صدام مباشر معه، ومرة ثالثة يجاوزه ويسمو فوقه لأنه هنا «جنون الفؤاد» الذى لا يحط من شأن «جنون العقل» بقدر ما يحط من شأن «عقل العقل» الذى يعنى هنا كبت أسمى طاقات الكائن وعواطفه وأجملها، أى «الحب» والإبداع.

أما الأبيات الشعرية التى يرد فيها خبر الجنون ويتشكل منها نصه المنسوب إلى قيس، فلا ترد إلا فى هوامش المقاطع الأخيرة من النص، وهى فى مجملها لا تخرج عن اللعبة المشار إليها، وإن كانت تدل على بعد آخر من أبعاد عملية المحو لحكاية «جنون العقل» التى كانت تختلط فى الخبر التقليدى بحكاية «جنون العقل». هذا البعد يكمن تحديداً فى أن مجرد وجود هذه الأبيات ينفى عن قيس، وعن أى مبدع مثله، جنون العقل؛ لأن خطاب مثل هذا الجنون لا يمكن أن يرقى إلى مستوى الخطاب العادى، فكيف له أن يسمو إلى مرتبة الإبداع الجمالى الفتان ؟! هذا ما كان يعيه قيس أو من نحله الشعر كما تعبر عنه نماذج مثل :

ـ قالت جننت على أيش فقلت لها

الحب أعظم مما بالمجانين

الحب ليس يفيق الدهر صاحبه

وإنما يصرع المجنون في الحين

(ص ٦٦).

- إذا ذكرت ليلى عقلت وراجعت

روائع عقلي من هوى متشعب

(ص ٧١).

- يسموننى المجنون حين يروننى

نعم بى من ليلى الغداة جنون

- وإنى لمجنون بليلى موكل

ولست وفا عن هواها ولا جلدا

- وجاؤوا إليه بالتعاويذ والرقى

وصبوا عليه الماء من ألم النكس

وقالوا به من أعين الجن نظرة

ولو عقلوا، قالوا : به نظرة الإنس

(ص ٧٦).

وهذا أيضا ما أدركه بعض رواة ونقاد الشعر من المحبين له العارفين به وهو عينه ما يلح عليه الكاتب - المؤلف - الشاعر في بعض المقاطع، فيستعيد الخبر ليشكله من جديد بما يعبر عن رؤيته الجديدة المختلفة عن رؤية القدماء، كما ورد في الخبر: «لو حلفت أن مجنون بنى عامر لم يكن مجنونا لصدقت» قال ذلك ابن سلام فصدقناه، ليس لحلفانه ولكن لشئ في النفس يحضنا على هذا وشئ في القلب يهدينا إليه ثم يهيمن التعليق على الخبر في قوله : «ورحمة ألا تتفق الأخبار على جنون، فقد وجدنا في ما قرأناه من الشعر مالا يستقيم مع الجنون حين يعنونه حمقا أو خبلا أو انحرافا في العقل». وفي نهاية المقطع يتحول الخبر والتعليق عليه إلى تأويل عميق و «جميل»: «لقد كان في قوسين من تجليات الولع وتصاعد الانسحار بالآخر وهذا من طبيعة الشعراء في الأصل، تضاعف الأمر هنا لحدوث العشق، ويشى الشعر بما نعنى ونذهب» (ص ٦٤).

وما «يشى» به الشعر ويصرح به الفكر وتدعمه المعرفة الإمبريقية «العلمية» أن نص الإبداع في أعلى وأجمل مراتبه أى «الشعر» هو الأثر النقيض تماماً للآثار الصادرة عن - أو الدالة على - جنون العقل بمعنى حمقه وخبله واختلاله وانحرافه، مثلما أن نص الفكر في أعمق مستوياته وأهمها، الفلسفة أو الحكمة، هو أيضا أثر - نقيض آخر لذلك «الأثر». فأثر كهذا لا يمكن أن يكون نصا إلا إذا اندرج - بوصفه «موضوعاً» للقراءة - في نص المعرفة النفسية التحليلية، أو حينما يستدرج بوصفه «مجالاً» للصوغ والتشكيل في الكتابة الإبداعية، وهو تحديدا ما يشى به ويدل عليه نص قاسم هذا إذ يأتى جامعاً ومؤلفا بين العديد، بل الكثير، من النصوص خالقا بينها علاقات انتظام وانسجام تجعل للانحراف و «الشذوذ» قيمة ووظيفة اللعبة - الظاهرة الفنية الجمالية. وهذا أيضا ما يلح عليه ويكرره ويستطرد فيه الكاتب - الشاعر/ المفكر إذ يكتب عن لعبة كتابته هذه في مقطع لاحق متمم ومتصل بالمقطع ذاته :

> وقد جرينا في أخبارنا على ما يروق هوانا ويشحذ خيالنا بشطحه، وما يستقيم ويسلك في وصله بين النص والخبر. فحين يصدر القول عن معنى جنون الفؤاد أخذنا به وقبلناه وزدنا عليه وبالغناه، وعندما ينزع القول إلى أن قيسا كان مجنونا عقله عرضنا عنه وغفلناه عسى أن يطيب هذا معنا لصنفين من الناس: الشعراء والعشاق، وفي جميعنا قدر من هذين. (ص٦٤).

من هذا المنظور أو «الوعى» المزدوج لا يتقبل الكاتب - الشاعر العاشق كل النصوص والرموز الجميلة أى خلط بين «الجنونين» لأنه دليل حمق واختلال في الذهن ، وقد يدل على ما هو أقبح وأجدر بالرفض، أى دليل قمع وتسلط في الشخص أو في اللغة التى يختارها وينحاز إليها. هذا ما يتضح في تعليقه على خبر الأصمعى، ولغة كل أصمعى، كالتالى: لم يكن مجنونا وإنما به لوثة:

> يالله يريدنا الأصمعى أن نعتبر اللوثة أمرا غير مس الجنون، هل تفيض الألفاظ بغير ما يصبه دورق

القواميس، هل الإرث معنى آخر غير تركة الكلام الأول، وهل حكمت المتون والهوامش إلا شروحهم. هل الجنون نحن وهم اللوثة. هل نحن الأقداح وهم الأباريق. أينا الخمرة وأينا الترنح. لقد استطاب الجنون ستراً لما لا يدركه الآخرون، يسلك ما يريد من غير أن يمنعه عقل الناس. شاغله أن تدرك ليلى، وقد أدركت، إنما الجنون تقية يدرعان بها لأجل الخلوة، لأجل سر يسترقانه وشعر يلبثان فيه. (ص٦٥).

ولعله من الواضح أن لعبة الكتابة فى هذا المقطع تبلغ إحدى ذراها الفكرية ـ الإبداعية أو الدلالية ـ الجمالية إذ تطال عملية المحو، بكل المعانى السابقة، كل معانى الجنون السلبية (الحمق، الاختلال، الانحراف، اللوثة ..) التى كان «بعض» الرواة يلحقونها بقيس. فالأمر هنا لا يتعلق بخبر أو برأى شخصى وإنما بخطاب ولغة ومؤسسة وسلطة كانت ومازالت مصدر المعاناة خاصة لدى صنفين من الناس: الشعراء والعشاق، وفى جميعنا قدر من هذين! (هذا إن صدق قاسم ونظنه من جهتنا صادق ولابد). من هنا، فإن نص «جنون الفؤاد» الذى هو نص قيس وقاسم وكل عاشق مبدع، لا يتجه ضد نص جنون العقل، لأنه غير موجود أصلا، وإنما ضد عملية أو لعبة التجنين التى يمارسها العقل السائد «عقل الناس» والخطاب السائد على كل شخص أو خطاب يختلف عنه ويجابهه ويصادقه ويرفضه وينقضه ويحاول تجاوزه.

عند هذه الذروة تتحول لعبة الكتابة إلى مقام التعالى كما يظهر فى المقطع الذى يتصل بالمقطع السابق، الذى ستتخذه القراءة فى الفقرة التالية عتبة دخول أو مسرى صعود إلى «نص الوجد والروح» حيث تبلغ عمليات المحو والتشكيل فعاليتها القصوى وعجزها المطلق، كما سنبين، قدر المتاح المباح!

### ٤ ـ نص الوجد / نص الروح

أشرت فى دراسة سابقة إلى أن قاسم حداد مفتون بالنص الصوفى منذ «القيامة» لكنه لا يقيم فيه طويلا؛ إما لأنه يحدس جيدا أن المقام هنا محال أصلا وإما لأنه يعى جيدا أن ذلك الخطاب ظل معتقدا داخل المرجعية التيولوجية ـ الغنوصية، مما أعجزه عن التحول إلى «فكر» للكائن فى الزمن والمكان لا خارجهما. هذه الفتنة تظهر جلية فى «أخبار مجنون ليلى» ـ وقد استثمرها طويلا الخطاب الصوفى «التقليدى» كما نعلم، لكنها لا تطغى على النص، كما رأينا؛ لأن لعبة الكتابة لا تسمح لها بمثل هذا الحضور الطاغى أو المهيمن، أو بشكل أدق لأن هذه اللعبة محكومة وموجهة بوعى جديد أو «حديث» ينقطع فكريا وإبداعياً عن أية مرجعية تقليدية، وإن كان للقطيعة هنا معنيان مختلفان باختلاف مجال الفكر ومجال الإبداع.

من هذا المنطلق نقارب ما سميناه بـ «نص الوجد/ نص الروح» باعتبار هذا النص ممثلا للحظة الذروة التى يتحد فيها الفكر والشعر وتتحول اللغة إلى إشارة رمزية مفتوحة الدلالات إلى حد الإطلاق، أى حد القدرة على أن تعنى «كل شئ».

ولعل أوضح وأقوى الأدلة على وجاهة هذا المنطلق نظريا، وفعاليته إجرائيا، أن مثل تلك المقاطع لا ترد مستقلة بذاتها وإنما تأتى فى نهايات مقاطع تبدأ بمقام النثرية الواضحة، وتنتقل إلى مقام الشعرية المعتمة نوعا ما بطبيعتها لتصل فى نهاية المقطع أو «خاتمته» إلى ذلك المقام الترميزى الذى تبلغ فيه العتامة غايتها، فلا تعود الدلالة ممكنة إلا بضرب من التأويل المبرر بالقراءة أكثر مما هو مبرر بالمقروء ذاته.

أما دليلنا الثانى ـ ودلالة «الدليل» هنا لابد أن تكون نسبية ـ فيتمثل فى قلة هذه المقاطع من حيث المنظور الكمى العام للنص فى مجمله، ولكن أيضاً من منظور مقارنتها بما خصصناه بتسمية «نص الرغبة/ الحب» و «نص الجنون/ العقل». ونعتقد أن فى هذا المظهر: التعلق بـ «اقتصاد النص» ما يوحى سلفاً بأن الكلمة والجملة والعبارة فى مثل هذا المقام بعشر من أمثالها فى مقامات أخرى وفق ذلك المبدأ المعروف والمعترف به لدى «العارفين»، وهو مبدأ التناسب والتلازم بين «اتساع الرؤية» و «ضيق العبارة» حسب مقولة النفرى الشهيرة.

لنقرأ هذا المقطع فی اتصاله وانفصاله بالمقطع السابق، أی بوصفه جزءاً منه وخاتمة له:

ذهاب غامض يسمت كيان قيس ويمنح ليلى تكوينها «فقد جن من وجدی بليلى جنونها» هی التی أسرت لقيس «أن الذی لك عندی أكثر من الذی لی عندك» هل الذی عندها نحسبه ضربا من الجنون بوصفه عشقا، أو هو ضرب من العشق بوصفه جنونا. وعهدنا أن المجنون لايقول ذلك عن نفسه، إلا إذا كان فی حال جبة النفی والإثبات. (ص ٦٥).

حين نقرأ هذا المقطع من المنطلقات السابقة نلاحظ أولا أن لعبة المحو والتشكيل هنا منطوية على ـ ومولدة لـ ـ أكثر من التباس يتجلى فی محو العديد من علامات التمايز ـ الفصل والوصل – بين الجمل (النقاط والفواصل)، كما يظهر فی تضمين شطر من شعر قيس فی ليلى يلبس معانی ودلالات الجنون؛ إذ لايمكن القطع بأی الطرفين مصدر جنون الآخر أو أنه «الوجد الأصل» مصدر جنون الطرفين، كما ينكشف التباس آخر فی ذلك الخبر الموضوع بين علامات التنصيص المزدوجات أو الأهلة وينطوی على «السرية» فی مبناه ومعناه، خصوصاً أن التساؤل الذی يعقبه يعمق التباس الخبراء إذ «يؤوله» باتجاه غموض العلاقة بين «الجنون» و «العشق» فی هذه «الحال» أو فی هذا «المقام». ثم تأتی الجملة الأخيرة لتبلغ عملية التلبيس (أو الكشف؟) ذروتها إذ يتحدث الصوت الجماعی مرة بلساننا (: منطقنا) مشيراً إلى أن المجنون عقله لايمكن أصلاً أن يعی أو يقول ذلك عن نفسه (معرفة) ومرة أخرى بلسان آخر غير لساننا فيستثنى من خطاب المعرفة المشتركة حالة تخص «من يكون فی حال من جبة النفی والإثبات»؛ إذ يجوز هنا أن يقول عن نفسه «مجنون» لأنه يصدر عن «معرفة» أخرى (معرفة جماعة العارفين بالمعنى الصوفی أو معرفة جماعة المبدعين من شعراء وغيرهم)!

ويتولد التباس آخر فی مستوى بعض المفردات التی تحولت (حولت) فی الخطاب الصوفی الذی يحيل إليه ويستصحبه المقطع أعلاه إلى «رموز» معماة فی مثل هذا المقام ولا نعنی فقط كلمات / رموز مثل السر، الجنون، العشق، الجبة، النفی، الإثبات، وإنما تسميات «قيس» و«ليلى» ذاتها! ( قيس العاشق مطلقا وليلى المعشوق مطلقا). وأهمية هذا المستوى تكمن فی أنه يقلب ويعكس تراتبية العلاقة بين هذين الاسمين، من منظور معين، فی النص كله، فيتراجع أو ينزل اسم قيس الذی تعلى لعبة الكتابة من شأنه فی المقاطع الأخرى من النص باعتباره «مبدعاً» ، ليتقدم عليه أو يسمو فوقه اسم ليلى. فهذه الليلى لم تعد تلك الفتاة البدوية الجميلة الشهية التی يرغب الكثيرون فی احتيازها فی الواقع أو فی الحلم. كما أنها لا تعود مجرد امرأة جميلة فتانة يفتن جمالها الشعراء فيحولونها فی نصوصهم إلى امرأة ـ أنموذج لا يلبث أن يفتن غيرهم لتتصل الفتنة من قيس إلى غيره منتجة مدونة شعرية ونثرية متصلة فی الزمن منتشرة فی المكان، وفی المستويين اللغويين ـ الثقافيين الفصيح والشعبی. لقد صارت أو «صيرت» بفعل ذلك الخطاب الصوفی ذاته اسم الجمال «العلوی» المطلق الذی يشعل الوجد فلا ينشغل بغيره ويحلق بالروح، فی كل كائن، إلى أفق التعالی المطلق، أی إلى مقام «الروح المطلق». أما قيس فإنه، مهما تعددت أسماؤه وصفاته ومهما فتن شعره وخبره ومهما ألهمت حكايته وأسطورته، فيظل فی ذلك الخطاب وفی تلك المرجعية رمزاً للكائن «الدنيوی» الذی يتطلب ويتشوق ويتشوف ويعانی ويكابد دون أن يصل أو يكتشف أو ينال؛ إذ كيف ينال ما لا يمكن الوصول إليه أو الكشف عن حقيقته وسره؟!

هذا ما يعيه قاسم ويعبر عنه فی لعبة الكتابة فی هذا المقطع، وفی مقاطع أخرى، بما لا يعيد تلك العلاقة التراتبية إلى شكلها ومعناها السابق، وإنما بطريقة تفضی إلى محوها واستبدال أثر يشی باتحاد الاسمين ـ الرمزين بها، وفی أدنى أو أسمى مراتب الحب. منه يكتب:

الحب أبواب، عبرها قيس كلها ونحن فی العتبة

ثم يفصل القول عن الحب فی مقامات أو أبواب «المودة» «الشوق» «الولع» «الهيام» ليختم الكتابة بـ:

باب الشهوة: عرس اخلاط. هلع فى العناصر. جحيم وجنة وما بينهما. وحدكما. تختلج فى الغياب والخصى. داء بلا دواء. كله ولايكفى.
(ص ٧٤)

فالتصريح فى بداية المقطع بأن قيساً وحده عبر الأبواب كلها يقابله التلميح فى خاتمة المقطع (= ذروته) بأنه عبر إلى ليلى لاغيرها فوجدها «هناك» (قبله أو فوقه)، فاتحدا ببعضهما وبالأخلاط والعناصر الأخرى فى الوجود (ولقاسم رؤية متميزة فى «العناصر الأربعة» التى تكون الوجود، بما فيه الإنسان، عبر عنها فى «القيامة» بشكل متميز). ومن غير هذا التأويل لايكون الحب ولا يصير العبور؛ إذ لا معنى لهما وفيهما خارج هذه اللعبة الإبداعية (الشعرية ـ الفكرية) التى تفتح المقطع/ النص على المتعدد والمتكاثر من الدلالات التأويلية. ومما يدل على أن الشهوة فى الباب (المقام ـ الحال) هذا غيرها فى الأحوال والمقامات العادية، أو أنها هى ذاتها لكنها صعدت إلى مرتبة اللذة العليا أو النادرة أو المطلقة ما يرد فى خبر آخر على لسان ليلى هذه المرة:

.. فى تلك الساعة تفلت الأزمة والأعنة ولا تكون القيادة محصورة فى واحد ولايدر عليها اثنان ولايعود للحدود معنى فالغيم نازل يمسح العلامات والملامح ولا يسعف البصر ولا البصيرة وتبدأ حواس لا حصر لها فى الشغل حيث لا نكاد نعرف هل نحن فى حلم أم أننا الحلم الخالص (ص٧٦)

هذا ما يصرح به قيس آخر لليلى أخرى قائلاً فى مقطع آخر:

آتيك آتيك، لا أنت فى الشك ولا أنا فى الغفلة. أمضنى السفر ولجه، الصمت وجحيمه، أمضتنى القفار وسيرة الوحش. وما عليك إلا أن تظنى بى الظنون ولا أخذلها، وتطلقى خلفى الكتب لكى أخذيك، فلا مفر ولا خلاص مما اخترناه إلا اختياره. آتيك فابذلى الوقت وبالغى فى الحب لنصاب بالبهجة ويصاب الناس بما يريدون. (ص ٦٢)

(هنا نلاحظ أن المقطع/ النص هذا يرد سابقاً على المقاطع/ النصوص الأخرى أعلاه، ولا غرابة بالتالى أن يحكى ذروة الوجد وبدء العبور أو السفر أو المسرى إلى ليلى. ونشير إلى هذه الملاحظة لأن «منطقية» الكتابة النقدية تفترض أن نوردها فى بداية هذه الفقرة عن نص الوجد الروح لكن منطوقها ـ لعبتها جاء بها إلى هنا فاخترناها).

وتبلغ عملية المحو، المترتبة على لعبة التشكيل والمتناغمة معها والمحايثة لها، الذروة الأخيرة فى نهاية ذلك المقطع الشعرى الاختتامى، الذى أشرنا إليه من قبل، ونضيف هنا أن «النهاية» هنا لا تعنى فقط «ختام الختام» وإنما أيضا الذروة الجمالية ـ الدلالية لهذا النص:

قل هو الحب

كأن الله لا يحنو على غيرك لا يسمع إلاك

ولا فى الكون مجنون سواك

لكأن الله موجود لكى يمسح حزن الناس فى قلبك

يفدّيك بما يجعل أسرارك فى تاج الملاك

قل هو الحب

الذى أسرى بليلى

وهدى قيسا إلى ماء الهلاك

قل هو الحب

يراك

(ص ٩٠)

## خاتمة

بدء : ظله يتبع الشمس وعيناه مأسورتان بما يمنح العشب لونا (لنا)، لا يسأل الماء من أين أنت ومن أنت (فينا)، يغسل أخبار قلبك بمسح عن كتفيك غبار الطريق (إلينا) يؤثث القفر غرفته بالهدوء لكى تأمن أحلامه وتنام. (ص ٥٨ ـ بتصرف بسيط).

وسط : غـابت عنه وهو فى انتظار يجل فى غرفة الطريق. أشياؤه منثورة للنسيان والتذكـر، والناس يعـبـرون مـثل الأثيـر. ( ص ٢٤ ـ دون تصرف)

نهاية : قيل له «ماذا لو أن ليلى لم تكن؟ »

قــال : «لكنت بكيت البكاء كله لكى تكون».

قلنا : لكان أحب الحب كله

وجـن الجنون كـله

ولـقال الـشعر كـله

فـتكون».

( ص ٥٣ ـ بتصرف أكبر)

## ٥ ـ مخارج

### ٥ ـ ١

لابد أن قـاسم حداد مـارس كل اختبـاراته وألاعيبـه وشهواته وهو يعيد كتابة أخبار مجنونه ـ مجنون ليلى بهذه الطريقة التى تراوح وتزاوج بدراية ومهارة ومكر بين جمالية الشعر وقوة الفكر وفيض الوجدان؛ إذ يفيض عن حدود ما هو «شعرى» وما هو «فكرى» مجاوزا لهما ومنطويا عليهما فى اللحظة ذاتها .

فقد رأينا كيف يلعب حينا بالأخبار التقليدية ليتركها تتعارض وتتناقض ليقوض ويشتت بعضها البعض الآخر مؤمنا لنا لذة «الدراية الحديثة» التى تستصحب فرويد ونيتشه وفوكو فلا تقع فى أى من شراك المعارف القديمة أو التقليدية ورواة أخبارها الذين لم يميزوا، لأسباب إبستمولوجية أو إيديولوجية، بين «النص» و «الخبر»، أو بين جنون الفؤاد وجنون العقل.

وحينا آخر يلعب مع الشعر لينميه فتنمو أشجاره مرة فى هامش نص الخبـر السـردى، ومرة فى متنه وصلبه فى فضاءات مستقلة، وكل هذا ينوع أسباب ومصادر الفتنة واللذة القصوى فى شعرية تستصحب كل الشعريات القديمة والحديثة، وأشكالها، وتضيف إليها الجديد لتصير هنا شعرية الذات الواحدة المتعددة؛ أعنى ذات قـاسم وقـد تقسم بين الأسـماء والصفات والأصوات والشخوص «المبدعة» حتى طاب «لكل الشعراء والعشاق» فينا وفيه.

أما فى مقام الوجد فاللعبة أدق أو أجل من أن ندرك؛ لذا يترك فضاء الكتابة كله حراً أو مفتوحا لتلعب فيه الإشارات والرموز به وبنا، فلا نعود فى مقام اليقين؛ إذ يفيض الخطاب عن أصوات أخرى مختلفة وغير قابلة للتحديد فى الزمن والمكان والهوية. وهنا فإن اللذة لا تسمى ولا تحد ولا توصف بقـدر مـا تعاش كلحظة عـابرة خـاطفـة توهمنا بأننا والآخر والمطلق واحـد .. لحظة «اليـقظة الحـالمة» ذاتهـا أو «الحلم اليقظ» ذاته أو لحظة الحدس ـ البصيرة فى أعمق وأخفى تجلياتها (فاليرى ، برجسون) .

ولا شك أن تجربة كـتـابة كـهـذه تتطلب أو تغرى بتجريب أدوات نقدية، نظرية وإجرائية، لا تنغلق على ما قدمته «الشعرية» ـ علم الشعر ـ المحدثة خصوصاً؛ إذ تنزع إلى العلموية فتفقد التجربة الإبداعية الخاصة خصوصيتها لأنها تكون منشغلة بتماسكها وشموليتها واكتمالها أكثر من انشغالها بالنص ذاته.

### ٥ ـ ٢

ماذا نسمى نصاً كهذا ؟ كيف يمكن للقراءة النقدية أن تتعالم ـ تتفاعل ـ مع نص جامع بين أشكال كثيرة من السردية والشعرية كما رأينا هنا ؟ هل تكفى القراءة الواحدة، أيا كـانت، لكشف الالتباسات فى مثل هذا النص الملتبس بأكثر من معنى وفى أكثر من مستوى ؟ ألا تكون القراءة النقدية «الخاصة» بكتابة ـ تجربة إبداعية كهذه هى الأكثر وجاهة وفعالية أو الأكثر «محايثة» وملاءمة؟ وفى التحليل الأخير أليست كل قراءة هى خاصة و «ذاتية» بمعنى ما ؟

هذه التساؤلات كانت منذ البدايات حاضرة فى مجال الوعى، وبالتالى فإنها تثوى وراء قراءتنا لهذا النص الملتبس كأجلى وأجمل ما يكون الالتباس المحايث لأى تجربة إبداعية موجهة أصلا ضد تكريس أى نموذج إبداعى سائد ، وسواء للكاتب ـ المبدع ذاته أو لغيره كـمـا أكدنا منذ البـدايات. واستعادتها هنا تهدف إلى طرح إشكال يبدو أنه لم يزل غير

حاضر بما يكفى فى وعينا وخطابنا النقدى المعاصر، وهذا ما يفسر، فى جزء منه، غلبة سوء الفهم، وأحيانا سوء الظن ، على النقاشات والمداخلات التى تعقب هذه الندوة أو تلك.

يتحدد هذا الإشكال بعدم الاعتراف بمشروعية، وضرورية، التمييز الصارم بين القراءة النقدية التطبيقية التى تتخذ من النص المفرد مجالا ومنطلقا لها، والقراءة النقدية النظرية، أو التنظيرية، التى تتخذ من النصوص ذريعة ووسيلة لإثبات، وتثبيت، البنية العامة للنظرية .. أعنى لنظرية ما.

فالقراءة الأولى من مقتضياتها الأولية التموضع على محور علاقة التجاذب بين القارئ والنص الإبداعى؛ لأن عملية التلقى الأولى الحر للنص هى منطلق، وبالتالى ما إن تبدأ حتى تظهر آثار تكييف «النظرية» بما يتناسب مع النص من جهة ومع أثره فى القارئ / الناقد من جهة أخرى.

أما القراءة الثانية، فشرطها الأول والأهم التموضع على محور العلاقة بين المعرفة الغيرية والمعرفة الذاتية، فلا يستحضر النص إلا فى مقام «الشاهد»، أو- وهو الأسوء - فى مقام «الشئ» المحايد أو الصامت أو الجامد، كى لا يخلخل أو يربك العلاقة بين المعرفتين السابقتين و «المسبقتين».

هذا الإشكال الذى يكاد يكون من خصوصيات المؤتمرات والندوات النقدية العربية، لا شك أنه مرتبط بإشكال أعم أفضى فى السياق المعرفى - الثقافى الحديث، الغربى خاصة، إلى تبلور الوعى بأن النموذج النظرى فى المجال الأدبى - النقدى ما إن يقترب من سمات «العلمية» الشمولية، التجريد، الاختزال، حتى يضحى - بوعى - بالكثير من جماليات النص الإبداعى، بل أحياناً، بتجارب إبداعية كاملة، لما تبديه من مقاومة للنموذج المعرفى النظرى (البراديم أو الإبستمى) المشيد أو المراد تشييده.

من هنا، أعتقد أننا فى أمس الحاجة إلى مثل ذلك التمييز ومثل هذا الوعى الذى لا شك أنه حاضر ماثل بقوة عند بعض الأفراد، وفى جل الأقطار العربية، لكنه لم يتحول بعد إلى وعى سائد معروف ومعترف به لا فى المؤسسات الأكاديمية ولا فى الندوات والمؤتمرات النقدية.

ولكى لا يفهم من هذا كله أن فيه تبريراً ما لقراءتنا الراهنة أعود فأؤكد، ومن منطلق الوعى الذى أشرت إليه، أن أية قراءة نقدية تطبيقية هى بطبيعتها تجريبية - اختبارية (مغامرة أو محاولة كما قلنا منذ البدايات)، وبالتالى فإن مشروعيتها، أو وجاهتها تتحدد فقط بالكشف عن طبيعتها وأهدافها وأدواتها النظرية - الإجرائية من جهة، وبمدى قدرتها على التفاعل مع النص المقروء، فى خصوصيته وتميزه وفرادته، من جهة أخرى.

**٥ - ٣ هامش:**

ورد فى الهامش صفحة (٩١) ما يشير إلى أن (أخبار مجنون ليلى) الذى قدمنا عنه هذه القراءة النقدية جزء من أعمال تشمل كتابا بعنوان (وردة الجنون)، وهو عبارة عن مختارات من شعر قيس بن الملوح، وتشمل «أربعة أعمال مطبوعة بتقنية الشبكة الحريرية»، وهذا كله بمثابة عمل فنى متكامل، ضمن صندوق واجهته مزينة بعمل من الخشب وملونة بصباغة الإكلريك، ومن تصميم الفنان - ضياء عزاوى - كما ينص عليه الهامش.

وقد بحثت عن هذا الصندوق فى الرياض ولم أعثر عليه، وسألت عنه بعض الأصدقاء فلم يعثروا عليه، ولم أجرؤ أو لم أرد أن أثقل على قاسم حداد لسؤاله عنه وطلبه منه؛ إذ قد لا يكون عنده منه سوى نسخته - صندوقه الخاص، ولابد أن ثمنه باهظ فكيف أجرؤ على تكليفه بشرائه وإرساله إلى .. ثم من يضمن وصول رسالة قيمة جداً وثمينة جداً كهذه؟!

كل هذا دفعنى إلى الاكتفاء بما قرأته من نص قاسم هذا، مع تيقنى من أن القراءة النقدية لجزء من عمل لابد أن تكون جزئية بالضرورة؛ أى غير مكتملة أو مفتوحة أو خاصة: أى لا أكثر من محاولة ومغامرة.

أما عندما تواتى الفرصة ويسعفنا الحظ فننال ذلك الصندوق، فالمؤكد أن وجوه الفتنة ستتعدد بتعدد محتويات الصندوق، بل بشكل الصندوق الفتان ذاته. عندئذ ربما تتولد شهوة الكتابة من جديد عن ذلك العمل فى مجمله، شكله ومحتواه، وستعبر تلك الشهوة، المنتظرة المحلومة، عن ذاتها فى مقاربة نقدية أخرى، قد تتصل بهذه، وقد تتقاطع معها، وقد تلعب معها لعبة المحو والتشكيل ذاتها، لا أقل ولا أكثر.

# مدخل إلى قراءة النص الشعرى
## المفاهيم معالم

محمد مفتاح*

### أولاً: بابل النظريات والمنهجيات:
#### ١ ــ البرج:

اختلاف النظريات والمنهجيات الخاصة بالنشاط الأدبى قديم قدم هذا النشاط، وقد ازداد هذا الاختلاف فى الوقت الحاضر، ويتجلى فى الكتب والمقالات والملتقيات والندوات الخاصة بالنظريات الأدبية والمناهج النقدية بصفة عامة، ويحتل فيها التنظير للخطاب الشعرى مكانة مهمة. وذكر ماهو شائع من النظريات والمنهجيات المتعلقة بالأدب وبالشعر قد تسوّد فيه صفحات عديدة. بيد أن أشهر هذه النظريات والمنهجيات هى فلسفة الظواهر، وعلم التأويل، ونظرية التلقى، والبنيوية، والدليلية، ومابعد البنيوية، بما فيها من تحليل نفسى وتاريخانية جديدة، ونقد ثقافى، وتفكيكية. وكل نظرية من هذه النظريات، وكل منهجية من هذه المنهجيات، تفرعت عنها تيارات متعددة؛ فهناك تيارات فلسفية ظواهرية، وهناك تأويليات عديدة، وتلقيات متنوعة، وبنيويات منشطرة، وسيميائيات أوروبية، ودليليات أمريكية، وتأريخانيات «حولية» وتأريخانية «فوكوية»، وضروب من النقد الثقافى والنسائى.

ومع أن هذه النظريات والمنهجيات متداولة بين المختصين، فإن أقربها إلى طبيعة الشعر هى النظرية والمنهاجية اللسانية، والنظرية والمنهجية السيميائية والدليلية. فقد انتشرت المقاربة اللسانية لتحليل الخطاب الشعرى، فتناولت الوزن والإيقاع ورمزية الأصوات ولغة الشعر، والمجاز، والتكرار، والتوازى، والرسالة الشعرية والوظيفة الشعرية. ومهما تعددت الكتب فى هذا الاتجاه اللسانى، فإنها استوحت من اللسانيات «السوسورية» كثيرا من مقولاتها ومفاهيمها لتطبيقها على النص الشعرى، مع افتراض بعض المفاهيم الدليلية لمقاربة البعد البصرى فيه، أو بعض المفاهيم السيميائية لإثبات انسجامه. ذلك أن كثيرا من الباحثين استغل بعض المفاهيم الدليلية «البرسية» لتحليله، خصوصا من قبل بعض الكنديين

* كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط.

والأمريكيين. هكذا يجد القارئ حديثا عن الأيقونة والمؤشر، والرمز، والمؤول، والذات المؤولة، والممثل. كما أن بعض السيميائيين وظفوا الدليل، والدال، والمدلول، والمعنى، ومعنى المعنى، والتشاكل، والنسق، والبنية، والتواصل، والتلفظ، والخطاب، والمؤشرات، والمعينات. وقد هيمنت على هذه المقاربة سيميائيات جريماس ونظرية التلفظ «البنفستية».

وقد اهتمت المقاربات الأوروبية، بصفة عامة، بإنتاج الدليل، والنص، وآليات الإنتاج، وبكيفية بناء الدلالة بغض النظر عن مرجعية النص الشعرى لأنها سلمت بالاستقلال الأنطولوجى للنص، وبدينامية النص، وانتظامه الذاتى، وإحالته على نفسه. وأما نموذج «بيرس» فهو يشمل كل هذا مع أخذه بعين الاعتبار جميع المرجعيات.

**٢ـ المنار:**

فى خضم عباب هذه النظريات وما تفرع عنها من منهجيات، نقترح إطارا جزئيا أو إن شئنا تصميما مجملا لدراسة النص بصفة عامة، ودراسة النص الشعرى المعاصر بصفة خاصة؛ والتصميم إذ يستفيد من برج بابل النظريات والمنهجيات فإنه تمرد عليها والتجأ إلى منارة يشرف منها على الخطاب الشعرى بدليله ومدلوله وداله وتدلاته ـ مرجعيته، ويطل منها على الأبعاد الأنثروبولوجية والشروط الإنسانية، ويقترح مفاهيم متدرجة حتى يتجنب الاختزال والإقصاء والإبعاد، وإذا ما وجد القارئ مفاهيم كثيرة فنرجو منه أن لاينظر إليها بعين الغضب، وإنما نلتمس منه أن ينظر إليها بعين رضا كليلة، لأن المفاهيم معالم تهدى الباحث إلى سواء الدقة فى الوصف، والصحة فى التأويل، وإلى مراعاة طبيعة الشعر العربى قديمه وحديثه ومعاصره. فالشاعر المعاصر يعيش فى عالمين: عالم قديم له كونه الثقافى، وعالم معاصر له مناخه الخاص المتجلى فى شروط سياسية واجتماعية وثقافية ذات حيثيات خاصة، وهو ينفعل بها ويفعل فيها بخطابه الذى يحمل رؤاه الملتزمة؛ فالشاعر العربى المعاصر ـ بصفة عامة ـ ليس عبثيا وليس عدميًا، وليس شعره مجرد إشباع ثقافى، وعلمى، وترف سياسى. وعليه، فإن نقل أية منهجية جاهزة لتحليل الشعر العربى المعاصر بها قد تسلب هذا الشعر رسالته وخصوصيته فى مجتمعات ذات خصوصية.

سيتخذ هذا المخطط معالمه الرئيسية من السيميائيات والدليلية، وتدقيقاته من علم النفس المعرفى ومن نظرية العماء؛ ويهدف ـ بكيفية أساسية ـ إلى إبراز التعالق بين كل عناصر الكون، ومنها التعالق بين عناصر النص. وإذا كان الأمر هكذا، فإن كل فوضى وراءها نظام، وإن الفوضى نفسها جميلة ومفيدة، وليست قبيحة وحشوية، وإنما هناك نقص فى المفاهيم لإبراز جمال النص الشعرى المعاصر وتماسكه واتساقه وانسجامه

**ثانياً ـ منهاجية دليلية:**

مستندنا الأساسى، إذن، هو بعض مفاهيم الدليلية التى هى الدليل، والمدلول، والدال، والتدلال ـ المرجع.

**١ـ الدليل:**

سنتبنى تعريف «بيرس» الذى يقول: «الدليل هو شئ مَا تسمح معرفته بمعرفة شئ آخر»[1]، وهذا التعريف يخول لنا أن نجعل أى شئ فى الكون دليلا إذا ماذهبنا أبعد مما هو ظاهر، ابتداء من الدليل الأكبر إلى أصغر دليل.

**(أ) الكون الأكبر:**

منحت الكون الأكبر فلسفات عالمة تراتبًا مبسوطًا فى الكتب المختصة، كما أن كثيرا من الثقافات الشعبية لها تصورات تراتبية؛ غير أن ما يهمنا هو استيحاء روح هذه التراتبية، ورصدها فى النص الشعرى؛ وهذه التراتبية ذات ثلاث درجات أو بنيات: بنية مجردة متسامية، وبنية إنسانية بما فيها من أنشطة جنسية ولغوية، وبنية طبيعية تتكون من الحيوان والنبات والجماد والمائع؛ على أنه فوق هذه البنيات ماهو متحكم فيها وتابعة منه؛ فهى، إذن، تنتمى جميعها إلى تلك الوحدة التى انبثقت منها. لذلك، فإن هناك علاقات وثيقة بينها وإن تباينت ظاهريا، وهى علاقات حاضرة من أرقى الكائنات إلى أحطها. والكائن البشرى ـ فى طفولته ـ كان يشعر أنه مندمج مع كل ما هو موجود فى الكون، والشعر الذى هو المعبر عن الطفولة وعن الفكر الشمولى يعكس هذه الإحيائية والطوطمية. وهكذا صار كل ما فى الكون حيا، وكل ما فيه من مخلوقات وكائنات متوازيا. وقد تحققت هذه الصفات والخصائص بوسائل تعبيرية مختلفة؛

لعل أهمها هى اللغة الطبيعية. واللغة الشعرية هى من هذا القبيل، فهى تجعل العرى والصلات وثيقة بين كل أثاث الكون جميعها، ووسيلة الجعل هى التشبيهات والاستعارات والمقايسات.

والإنسان ـ فى كل زمان وفى كل مكان ـ يحاول جهد استطاعته أن ينشئ العلائق والصلات حتى يمكن له أن ينتقل من مجال إلى مجال، وأن يوظف المعلوم للكشف عما هو مجهول، وأن يحقق الألفة بينه وبين محيطه؛ على أن هناك أطروحات أخرى تعتقد فى اللانظام، وفى الانقطاعات، وفى التشعبات، وفى التشظّيات؛ ومع ذلك، فإن هذه الاعتقادات لا تمانع من وجود مبدأ منظم أو واحدى يتحكم فى جميع الكائنات والمخلوقات.

**(ب) الكون الأصغر:**

ضمن هذا الروح الذى يسلم بوجود مبدأ منظم وواحدى يضمن التعالق بين الموجودات نظرنا إلى بعض النصوص الشعرية المعاصرة متخذين من ديوانى الشاعر المصرى المعاصر رفعت سلام اللذين هما: (إنها تومئ لى) و(هكذا قلت للهاوية) أمثلة للبرهنة على صحة الفرض. وسنوظف مفاهيم متعددة لإثبات التراتب والتعالق تبتدئ بالتحليل بالمقومات وتنتهى بالأيقونات.

**١ـ مؤشرات التعالق:**

من يقرأ ديوان (إنها تومئ لى) تواجهه عناوين القصائد والمقطوعات؛ وهى عناوين متعددة، مثل: «حان»، و«قتيلا»، و«تهمى» و«رماد»، و«من»... وهذه العناوين تحتوى على أسماء وأفعال وحروف. وقد يظهر أن لاعلاقة بين هذه العناوين. ولكن القارئ حينما يربط العنوان بالقصيدة أو المقطوعة ويضعه فى سياقها، يمكنه أن يستخلص دلالة مشتركة بين كل القصائد والمقطوعات. والدلالة هى الهلاك. وهى دلالة لها ما يسندها فى نصوص (إنها تومئ لى)، و(هكذا قلت للهاوية). فالهلاك والهاوية والخراب والدمار... هى ما يهيمن على رؤيا الشاعر المأساوية والكابوسية.

**٢ـ درجات التعالق:**

إذا ما ثبت أن هناك تعالقات بين النصوص الشعرية، فإن التعالقات ـ مع ذلك ـ ليست فى مرتبة واحدة، وإنما هى فى مراتب متعددة. ومراعاة لهذه التراتبية فإننا نقترح عدة مفاهيم تستمد تسميتها من درجات التعالق. وعليه، فإننا سنعتبر التعالق مقولة يمكن أن تدرّج إلى المفاهيم التالية: التطابق، والتفاعل، والتداخل، والتحاذى، والتباعد، والتقاصى. وهذه المفاهيم تهدف إلى إثبات التعالق داخل النص نفسه، وإلى إثبات تعالقه بجاره، وهذا التجاور هو ماسندعوه بالتعالق الخطى. على أننا حينما نستبدل بالخطية اللاخطية، فإننا حينئذ مضطرون إلى الجمع بين الأشباه والنظائر.. وتبعا لهذا، فإننا نقترح مفاهيم أخرى متدرجة؛ هى: التطابق، والتماثل، والتشابه، والتحاذى، والتشاكل، والمضاهاة.

**(أ) العلاقة الخطية:**

يحتوى ديوان (إنها تومئ لى) على قصائد ومقطوعات وشذرات، وكل واحدة منها لها فضاؤها ودلالتها مما يوحى باستقلال كل واحدة منها عن الأخرى، ولكن القارئ حين يتجاوز الظاهر والسطحى إلى العميق فإنه يجد علاقة وثيقة بينها.

لقد افترضنا قبل أن هناك ثلاث بنيات مترابطة ومتفاعلة؛ وهى البنية المجردة، والبنية الإنسانية، والبنية الطبيعية؛ وعناصر هذه البنيات لايخلو منها، كلها أو بعضها، نص. وإذا صح الفرض، فإن العلاقة بين البنيات ثابتة بين النصوص على المستوى الخطى مهما تباعدت المسافات المادية والمعنوية. وإذا ما ثبتت العلاقة بين القصائد فإن كل قصيدة يمكن أن تفسر بأخرى أو تشرح بها؛ فالقصائد، إذن، «تتشارح» و«تتفاسر»؛ وعليه، فإن كل قصيدة تشترك مع أخرى فى بعض العناصر، وتختلف معها فيها. ومن ثمة وجب تدريج العلاقات وترتيبها. ولهذا نقترح ما يلى:

**١ـ التطابق:**

ونعنى به أية قصيدة تتطابق مع أخرى فى شكلها وفى مضمونها، وهذا التطابق قد لا يتحقق إلا فى الاستنساخ.

### ٢ـ التفاعل:

مادمنا اعتبرنا القصائد تتشارح ويفسر بعضها بعضا، فلا ريب أن هناك تفاعلات فيما بينها. فالقصائد متفاعلة رغم الفضاء الفاصل والعناوين المتباينة. والقصيدة الواحدة تتفاعل عناصرها فيما بينها. إلا أن الرؤيا المأساوية والكوابيس جعلت الشاعر يستقى نصوصا معينة لخدمة الموضوعة الأساسية. هناك إشارات للحجاج ولأهل العراق، وذكر للقيامة والنفخ فى الصور.. إلخ، ولكن الصناعة الشعرية مارست مهارتها فيها فوجهتها لخدمة مقاصدها.

### ٣ـ التداخل:

نقصد به من الناحية الخطية مداخلة نص لنص يليه، أو قصيدة لقصيدة تليها، ولكن الدخول والمداخلة والتداخل لا تصل إلى درجة التفاعل، كما نعنى به من الناحية الذاتية ـ ذات النص، أو القصيدة ـ تداخل نصوص فيما بينها لخدمة رسالة مركزية. ومقياس التداخل هو إعلان كل «نص» عن انتمائه ووضعه الاعتبارى: الاقتباسات والاستشهادات، والأمثال، والإجازات، والإجابات، والمعارضات. والتداخل يحتل حيزا كبيرا فى الشعر العربى، إلا أن الشاعر المعاصر الجيد لايكاد يشعر القارئ بتداخل النصوص لديه، فإذا ما اقتبس أو استشهد أو تمثل .. إلخ، فإنه غالبا ما تكون اقتباساته أو استشهاداته أو تمثلاته محورة ومقلوبة ومسخورا منها.

### ٤ـ التحاذى:

نهدف منه التنبيه إلى العلائق بين النصوص المتجاورة والمتتالية، والتحاذى يكون إما معطى وإما مستنبطا؛ فهو معطى فى الشعر العربى المعاصر المعتمد على تفاعل الموضوعات وتداخلها ووحدة الرؤى، وهو مستنبط فى بعض الشعر العربى المعاصر والشعر الغربى العمائى الذى يكون مشتتا ومتشظيًا، كما أنه مستنبط فى بعض الكتب الأدبية التى تجمع من كل فن طرفا.

### ٥ـ التباعد:

إلا أن هناك من النصوص ما يكون متحاذيا فضائيا، ولكنه يكون متباعدا بنية وانتماء ومعنى. ويمكن التمثيل للتباعد بكتب الأدب فى الثقافة العربية الإسلامية وببعض شعر ما بعد الحداثة. فكتب الأدب تحاذى النص الدينى للنص القرآنى، ولكنها تجاور أيضا بين آية قرآنية أو حديث نبوى وبين نكتة باردة، كما قد يحاذى حديث عن النوكى حديثا عن الحكماء والدّهاة... وأما أشعار ما بعد الحداثة فتحتوى على تشظيات وعماءات وهباءات.

### ٦ـ التقاصى:

قد يبلغ التباعد بين النصوص أقصاه، بحيث يكون هناك تباعد فضائى، وتباعد انتمائى، وتباعد دلالى ورسالى كما هو شأن المسافة بين «التطابق» و«التقاصى»، إلا أنهما ليسا إلا درجتين من سلم للمعانى وللقيم نابعة من «واحد»؛ مع افتراضنا التطابق أول درجات السلم العليا المتصلة بالمنطلق والتقاصى آخر درجة منه فإننا ننفى التقاصى الذى هو معنى الإبعاد والتناقض.

### ب ـ العلاقة اللاخطية:

إذا تأكدت العلاقة الخطية بين النصوص ذاتيا وغيريا، مهما كان الكتاب أو الديوان، فإن هذه العلاقة تبرز أكثر حينما يتبنى المحلل طريقة لاخطية؛ بحيث يجمع بين الأشباه والنظائر بعد التحليل الدقيق. وعملية إثبات التعالق تتم عبر اقتراح بنية ذات عناصر ستة، وسندعوها بنية التطابق؛ وهى بنية مرجعية نقيس عليها. فإذا احتوى المقيس على ستة عناصر كان متطابقا، أو على خمسة كان متماثلا، أو على أربعة كان متشابها، أو على ثلاثة كان متحاذيا، أو على اثنين كان متشاكلا، أو على واحد كان متضاهيا.

هذه العملية التدريجية لدرجات التعالق اللاخطى تصح إذا روعى منطوق النصوص فقط. وأما إذا روعى المنطوق والمسكوت عنه بقيام الباحث باستنباط عام أو باستنباط استصحابى، فإن البنية المقيسة تصير متطابقة مع البنية الوالدة إن لم تكن بالفعل فبالقوة. إلا أن الشعر المعاصر الذى ينبع من التجربة الفردية الأصيلة لايسمح بهذه الإجراءات الآلية التى توظف بنجاح فى المجالات المنطقية والميادين الرتيبة.

البنية التى نقترح بعد التوليف بين البنيات الثلاث؛ هى:

| البنية / اسم القصيدة | المجردات | الإنسان | الحيوان | النبات | الجماد | المائع | نوع العلاقة |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| قصيدة «هكذا قلت للهاوية» | + | + | + | + | + | + | التطابق |
| قصيدة «حان» | + | + | + | | | | التماثل |
| قصيدة «قنيلا» | + | + | | + | + | | التشابه |
| قصيدة «نهى» | + | + | + | | | + | التشابه |

تلك أمثلة من استخلاص العلائق ودرجاتها، ويمكن للباحث أن يعدد التطبيقات حتى يتمكن من إيجاد كل الدرجات وكل العلائق، وهو واجدها فعلا.

(جـ) درجات الدليل:

يتبين مما اقترحناه من مفاهيم لإثبات أنواع العلائق بين النصوص ودرجاتها أنه قام على نوع من القراءة والتأويل، وهما قراءة وتأويل لم يكونا على درجة واحدة من حيث الجهد لاستخراجهما من الدليل، فهناك الدليل الواضح، وهناك الدليل المعتم. ولذلك يخطئ من يسلم بأن اللغة شفافة، وكذلك يخطئ من يعتبر أن اللغة عماء وأن الخطاب حجاب. وتجنبا للأخذ بأحد الطرفين دون سواه، فإننا نقترح درجات الدليل من حيث طبيعة معناه؛ وهى الدليل الواضح، والدليل البين، والدليل الظاهر، والدليل المحتمل، والدليل الممكن، والدليل العمى؛ على أننا لن نقصر الدليل على معناه المتداول، وإنما سنجعل القصيدة دليلا، بل النص الطويل دليلا.

١ـ النص الواضح:

نقصد به ما لايقبل التأويل من الكلام بإطلاق، مثل الأوامر والنواهى مهما كان مصدرها، ولتكن أوامر الضباط أو الأطباء أو المدرسين، ولكن حسب قواعد وأعراف وشروط؛ ومن الشطط فى القول أن نعتبر أوامر هؤلاء ونواهيهم ملتبسة أو حاجبة. بل إن النص الشعرى يستحيل أحيانا إلى نص واضح الدلالة لايحتاج إلى تأويل. والشعر المعاصر نفسه قد يكون معنى بعض نصوصه واضحا كأن يدل العنوان عليه، مثل قصيدة «مراودة» من ديوان (إنها تومئ لى)، كما أن المحلل إذا ما اهتدى إلى رؤيا الشاعر المركزية فإن نصوصه تصير ذات دلالة واضحة.

٢ـ النص البين:

وإذا كان النص أقل وضوحا، فإننا سنمنحه تسمية «النص البين»، حيث يدل فيه مؤشر العنوان والمعجم وقرائن أخرى على معناه؛ مثل قصيدة «انطفاء»، وعناوين الدواوين نفسها: (هكذا قلت للهاوية)، (وردة الفوضى)، و(إنها تومئ لى)؛ ومع أن هذه العناوين تكون محتملة لمعان أخر، فإن دلالتها تكون أبين فى جهة من الجهات دون سواها.

٣ـ النص الظاهر:

قد يتردد المؤول فى اختيار معنى هذه المعانى المتعددة، ولكنه ـ باعتماد على مقتضيات السياق وعلائق المساق ـ يميل بالمعنى إلى جهة البيان؛ لأن هذه الجهة أظهر من غيرها. مثلما هو الشأن فى قصيدة «أرق»، فقد تداخلت الدلالات فيها، ولكننا أظهرنا الدلالة الجنسية على ما سواها.

٤ـ النص المحتمل:

النص بصفة عامة، والنص المعاصر بصفة خاصة غالبا ما يعتم على بعض الدلالات المؤسسة للنص نفسه، خصوصا الدلالة الجنسية؛ ولعل قصيدة «بيننا» تصلح مثالا فى هذا الصدد. فقد أبرزت الدلالة الحيوانية والدلالة المائعة، والدلالة اللغوية وغطت الدلالة الجنسية التى لا يتوصل إليها إلا بعد التأويل، وإلا بعد الغوص فى أعماق اللغة، ولربما كانت هى المتوخاة فى القصيدة.

٥ـ النص الممكن:

غير أن استخراج المعنى من النص أو منح النص معنى مشروعا قد يكون أعسر مما تقدم؛ فقد لا يظهر فى القصيدة إلا مؤشر واحد قد يوجه نحو دلالة ما فى قراءة، وقد يوجه نحو دلالة أخرى فى قراءة ثانية. وقصيدة «دينا» مثال لهذا، فقد يحتار القارئ فى ضبط عنوانها، فإذا ضبط الدال بالفتح كان للقصيدة دلالة على بعض أنشطة الإنسان الدنيوية، وإذا ضبط الدال بالكسر كان للقصيدة دلالة على بعض أنشطة

الإنسان الدينية؛ ولكن ورود كلمة «النبى» مؤشر يرجح الدلالة الدينية المصاحبة بالدلالة الحيوانية.

٦ـ النص العمى:

إلا أن هناك حالة قصوى من النصوص تقابل حالة النص الواضح، وهى «النص العمى»؛ وهذا النص يقدم مؤشرات عديدة تتداخل فيما بينها وتتشابك حتى تصير عبارة عن متاهة متعددة المسالك، فلا يدرى الذى يريد أن يخرج منها أية طريق يسلك. والنص نفسه يكشف عن حاله بكلمة «عماء»، أو «هباء» أو «فوضى»، كما فى «الأبيات» التالية:

ـ صرخة صخرية مغروسة فى مفرق العماء.

ـ أنا سيد الهباء.

ـ متاهة.

مسكونة

بالغامض المضىء.

ـ منذور للرمادى الصفيق.

ـ مساحة منذورة للغامض الرمادى.

٧ـ المدلول

(أ) آليات التأويل:

نلاحظ من خلال هذا الترتيب أننا تدرجنا من طرف أول، هو النص الواضح إلى طرف أقصى هو النص العمى؛ وقد اقترحنا هذا الترتيب والتدريج؛ لأن النصوص اللغوية من حيث دلالتها على معناها ذات مستويات متعددة، وهذه المستويات موجودة قديما وحديثا، ومع ذلك: فكل نص معرض للتأويل وقابل له، ومن ثمة وجب اقتراح استراتيجيات لتأويل النص قد توظف كلها أو جلها.

نعلم أن هناك تيارين متقابلين فى النظر إلى تعابير اللغة الطبيعية؛ أحدهما تيار ما بعد الحداثة، وثانيهما تيار علم النفس المعرفى والذكاء الاصطناعى، وما بين هذين التيارين اتجاهات أخرى. لقد أنبأ تيار ما بعد الحداثة الناس بموت الاستقراء والاستنتاج؛ لأنهما يتطلبان اتجاه التاريخ نحو خلاصة ـ وجهة ـ معينة، ويقتضيان تراكما للمعلومات. أى أن «الاستقراء والاستنباط ناتجان عن توال للقضايا عبر الزمان»[٢]، بمعنى أن اتجاه التاريخ وتراكم المعلومات يتحققان فى النصوص التقليدية الرتيبة التى تكفى معرفة نماذج منها ليمكن التنبؤ بمضمون النصوص المماثلة لها، ومعرفة عنصر واحد منها يؤدى إلى استنباط العناصر الأخرى. وأما النصوص المعاصرة فهى فردية تقول ما لم يقل قط. ونظرا لفردانيتها فلا يصح فيها الاستقراء والاستنباط؛ لأن قراءتها وتأويلها يعتمدان على التجربة الفردية أيضا. إلا أن هذا التيار لم يقدم آفاقا للقراءة والتأويل وإنما استند إلى التذوق وإلى مفاهيم فلسفية ظواهرية، أو مفاهيم علمية تقول بالتفرد، وبالانقطاع، وباللعب اللغوى.

وأما التيار الثانى فهو معيارى تجريبى يستفيد من علم النفس المعرفى والذكاء الاصطناعى لقراءة النصوص وتأويلها. وهذا التيار يوظف استراتيجية الاستقراء والاستنباط. وقد صاغ مفاهيم عديدة مثل الأطر والمدونات والخطاطات والنماذج الذهنية. وهذا التيار يهيمن فى العمليات التعليمية وفى مجال المعلوميات بصفة عامة.

بين هذين التيارين مواقف قرائية وتأويلية متعددة؛ مثل السيميائيات والدليليات والتأويليات، تستفيد من التفكيكيات حينا ومن المعرفيات حينا آخر، ومن نظرية الكوارث، ونظرية العماء حينا ثالثا.

لقد انطلقنا من استنتاج هو أن هناك ثلاث بنيات مندغمة يتمحور حولها أى نص: بنية فوق إنسانية، وبنية إنسانية، وبنية طبيعية. وهذا الاستنتاج لم يوضع وضعا، وإنما استنبط من النصوص نفسها بعد عناء القراءة والتأويل وتجميع الأشباه والنظائر. حقا، إن الشعر المعاصر يوحى بموت الطرق التقليدية فى الإبداع وفى القراءة والتأويل معا. إذ قلما يكون عنوان القصيدة دالا على مضمونها ودلالاتها، وقلما يكون المعجم حقولا دلالية منسجمة، وإنما تكون هناك مفردات مبعثرة ومبددة تجعل الموضوعات تتداخل وتتراكم. إلا أن من يريد أن يستخلص النظام من الفوضى، وأن يضفى على الظواهر صفات المعقولية، فلابد له أن يوظف الآليات المؤدية إلى النظام والانتظام والمعقولية، وأن لا يكتفى بشعار موت الاستقراء والاستنباط؛ فإذا كان هذا الشعار يريح من عناء

التفكير والتدبير فإنه لن يقدم البحث العلمي، وينمي الرغبة في الكشف عما وراء الظاهر، ولن يتجاوز لذة القراءة إلى لذة التنظير.

**(ب) استراتيجيات التأويل:**

تجنبا لما يطرحه الاستقراء والاستنباط من حمولة منطقية، فإننا سنتجنب استعمالهما ونستبدل بهما تسميات أخرى شائعة في علم النفس المعرفي والذكاء الاصطناعي؛ وهي الاستراتيجية التصاعدية والاستراتيجية التنازلية، ويضاف إليهما الاستراتيجية الاستكشافية والاستراتيحية التقييسية.

**١ـ الاستراتيجية التصاعدية:**

تبتدئ هذه الاستراتيجية من فهم الكلمات والجملة ثم إلى فهم جملة أخرى تليها ثم ربط الجمل بعضها ببعض إلى نهاية النص. وقد توظف هذه الاستراتيجية في فهم القصيدة الواحدة، ثم قد تتخذ هذه القصيدة بمثابة الكلمة أو الجملة تفسر في ضوئها القصيدة والقصائد الأخرى؛ أي اعتبار الديوان كله نصا شعريا، وهو كذلك.

في ضوء هذه الاستراتيجية يمكن قراءة قصائد ديوان (إنها تومئ لي) مبتدئين بالأولى فإلى ما يليها. والقصيدة الأولى تتحدث عن الصرخة التي هي بمثابة كائن طائر رامز للهلاك. ودلالة الهلاك أكدتها قصيدة «قتيلا»، ثم «تهمي»...

**٢ـ الاستراتيجية التنازلية:**

تبعا لتعبير قصائد ديوان (إنها تومئ لي) عن «الهلاك»، و«الموت» وماراردفهما، فإن أية قصيدة منه نعتبرها تدل على هذه «الموضوعة» وعناصرها؛ أي أننا نستعمل الاستراتيجية التنازلية باعتماد على المعارف المخزنة في ذاكرتنا. ومفاهيم علم النفس المعرفي اقترحت لهذه الاستراتيجية مفاهيم عديدة؛ مثل الأطر والمدونات والخطاطات والنماذج الذهنية؛ يمكن التدليل على نجاعة هذه الاستراتيجية بأية قصيدة من الديوان المذكور دون سابق اختيار. وهكذا، فإن قصيدة «أرق» تتكلم عن «الطيور» و«الصقر»، ونذكر أن قصيدة «صرخة» تتحدث عن طائر؛ فهما ـ إذن ـ تشتركان في هذه الموضوعة على الأقل؛ ويفترض هذا الاشتراك في باقي قصائد الديوان.

**٣ـ الاستراتيجية التقييسية:**

بيد أن الاستراتيجية التصاعدية إذا كانت مكلفة في فهم قصيدة ما، فإنه يمكن التخلي عنها، وبالتخلي عنها لا يمكن أن تستجمع عناصر ثابتة تكون أساسا لانطلاق الاستراتيجية التنازلية، ومن ثم يجب اللجوء حينئذ إلى الاستراتيجية التقييسية، وتعنى هذه الاستراتيجية توظيف ماهو معلوم لفهم ماهو مجهول، والخبرات السابقة لفهم الأوضاع المستجدة.

يمكن التمثيل لها بقصيدة «برىء». ليس في هذه القصيدة ذكر لأي طائر، ولكنها مادامت تنتمي إلى النص نفسه، ومادامت هناك خبرة في تحليل قصائد من النص نفسه، وهي قصائد تحتوي على بنيات إنسانية وطبيعية ومتسامية، فإن هذه القصيدة تقاس ـ لفهمها ـ على القصائد السابقة، وهذا التقييس ليس خاطئا، إذ هناك عناصر كثيرة جامعة بينها وبين غيرها من القصائد في نص الديوان، وهي الحديث عن الإنسان، والمائع، والنبات، والزمان.

بيد أن هذه العملية التقييسية تكون سهلة حينما تنتمي القصيدة إلى النص نفسه، ولكنها تصير صعبة إذا كانت القصائد من نصوص مختلفة، إلا أن هذه الصعوبة يمكن التغلب عليها باعتبار نصوص الشاعر جميعها نصا واحدا، ونصوص الشعر المعاصر نصا واحدا. وهكذا، ما دامت هذه الاستراتيجية مؤسسة على ماعلم. وعليه، فإذا ما تعسر على قارئ ما فهم قصائد (هكذا قلت للهاوية)، فإنه يمكن أن يستثمر تجاربه التي اكتسبها من قراءة (وردة الفوضى الجميلة)، ومن (إنها تومئ لي)، أو من تجاربه مع الشعر المعاصر أو الشعر بصفة عامة لحلّ مشكله.

**٤ـ الاستراتيجية الاستكشافية:**

إلا أن القياس يبقى مجرد قياس، فهو إذا كان يجمع بين الأشباه والنظائر فإنه يبعد عناصر من المقيس أو المقيس عليه، وقارئ النص مطالب بأن يتعرف الاختلافات أيضا، وقد تكون هذه الاختلافات هي جوهر النص، كما أنّ القياس قد يكون سطحيا، وقد يكون خاطئا. لذلك لا مفر من اللجوء إلى الاستراتيجية الاستكشافية، ولعلها مطلوبة للولوج إلى عالم

الشعر المعاصر. قد يكون من الحيف اقتصار القارئ أو المؤول على التقييس لإدراك أبعاد قصائد (هكذا قلت للهاوية)؛ حقا، إنها تشترك مع غيرها فى البنيات وفى الموضوعة العامة، ولكن لها خصوصيات واحتمالات يجب الكشف عنها والاهتداء إليها، والترجيح بين تلك الاحتمالات؛ ومع ذلك، يمكن اعتبار الاستراتيجية التقييسية بمثابة فروض للاستراتيجية الاستكشافية.

**٥ـ الاستراتيجية الاستلزامية:**

تلك استراتيجيات أربع: اثنتان تشتركان فيما يمكن أن نسميه بالاستراتيجية الاستلزامية، ونقصد بها أن فهم النص يستلزم فهم جملة، وفهم جملة يحتاج إلى فهم جملة سابقة، وفهم الجملة يستلزم فهم الكلمة؛ والاستراتيجيتان هما التصاعدية والاستكشافية. وقد فرقنا بين الاستراتيجيتين باعتبار أن التصاعدية تتعلق بما وضح من الكلام أو غمض، فى حين أن الاستكشافية خاصة بالنصوص المحتملة.

**٦ـ الاستراتيجية الاستنباطية:**

وأما الاثنتان الأخريان؛ أى التنازلية والتقييسية فإنهما تشتركان فى الاستراتيجية الاستنباطية، إذ يشترك كل منهما فى توظيف ما يعرف لإدراك ما يجهل، أو وضع أوضاع وإرجاع النصوص إليها؛ مثل وضعنا للبنيات الثلاث وجعلها متحكمة فى النصوص الشعرية.

**(جـ) درجات التأويل:**

إن ما هدفنا إليه من وضع مفاهيم تثبت علائق القصائد الشعرية، ومفاهيم ترصد درجات معانى النص، ومفاهيم تضبط استراتيجيات القراءة، هو أن نستخرج الدلالة العامة للنص؛ وهذه الدلالة العامة سنقترح تسميتها بـ«القلب»، قلب المعانى السائدة، وقلب القيم المتداولة، وقلب تراتب جمل القصيدة؛ إلا أن هذا القلب درجات، وباعتبار تدرجه فإننا سنقترح مفاهيم خاصة بدرجاته «المنطقية»، ومفاهيم متعلقة بالدرجات الدلالية.

**١ـ الدرجات «المنطقية»:**

تتبنى المنهجيات السيميائية الحديثة علاقات منطقية إنسانية، وهى علاقات تناولها الباحثون من حيث انتمائها ومن حيث عددها ومن حيث أدوارها؛ وما يهمنا نحن هو أن نوظفها فى النص الشعرى وأن نجعلها تقوم بأدوار «طبيعية»، وهذا التوظيف الدينامى اضطرنا إلى بعض التعديل لقانونيتها؛ والعلائق هى:

**(أ) مافوق التناقض:**

ونفترض أنها تكون بين تيارين ثقافيين متناقضين. فالشعر المعاصر، خصوصا الشعر المنتمى إلى ما بعد الحداثة، قلب أو نقض كل القيم والمعانى المتداولة فى أشعار من سبقوه، حتى إذا كانت قيم ومعانى الشعراء الرومانسيين.

**(ب) التناقض:**

ولكن هناك درجة أقل من «مافوق التناقض»، وهى التناقض، وهو يتجلى على مستوى الفقر ومستوى الجمل ومستوى المفردات. ومن الأمثلة التى يمكن أن تتخذ مثالا للتناقض قصيدة «لى» من ديوان( إنها تومئ لى) حيث يقع التناقض بين: الليل/ الصباح. تقول القصيدة:

فى الليل

ينبت لى جناح من غبار

..................................

وفى الصباح

أبتنى بيت الفرار

كما يوجد تناقض بين: الصباح/ المساء، فى قصيدة «نهاية»:

كنت فى الصباح جحرا،

أو شجرة .

..................................

وفى المساء :

أقتفى نهايتى المنتظرة .

وأما التناقض على مستوى الجمل فهو متعدد، نمثل له بما ورد فى قصيدة «التقاء»:

يلتقيان

لا يلتقيان

وأكثر منه ما يحدث من تناقص بين المفردات.

(جـ) التضاد:

نقصد به أن طرفين يشتركان فى بعض الصفات ويختلفان فى أخرى، وإذا كان الأمر هكذا، فإن كل جملة أو قصيدة تتضاد مع أخرى. وينتج عن القصد الذى توخيناه أن هناك تكاملا بين الطرفين (طرف + طرف)، أو أن هناك رفعا للطرفين. فى ضوء هذه التكاملية يجب أن ينظر إلى الجمل وإلى القصائد. وإذ إنه من السهل الإتيان بأمثلة، فإننا سنكتفى ببعض الأبيات:

وخلفى قطعان ذبيحة ترتل أورادها الشجية

خلفى أشجار أفول تثمر النعاس والبكاء

(د) شبه التضاد:

وهناك علاقة أخرى غير علاقة التكامل أو الرفع، تلك هى علاقة الشوب، وتدعي اصطلاحا بـ «شبه التضاد»، وتعنى الشوب بين طرفين، أو الامتزاج بينهما، وقد تؤدى إليه الطبيعة أو الثقافة. فمما تؤدى إليه الطبيعة الاحتضار الذى يكون فيه الكائن الحى بين الممات والمحيا.. أو تؤدى إليه الثقافة، مثل الجمع بين البياض والسواد. ويسود الشوب والخلط والامتزاج فى الأوضاع الموفقة والغامضة. وقد ألحت كثير من قصائد ديوان (إنها تومئ لى) إلى هذا الوضع؛ جاء فى قصيدة «تأوى»:

برهة غامضة

مساحة منذورة للغامض الرمادى

(هـ) الانتماء إلى التناقض:

ونعنى به ما كان معناه أدخل فى «التناقض» من غيره من الحدود. وإذا كان «التناقض» من أقوى درجات القلب فإن ما ينتمى إليه يحتوى على نسبة كبيرة منه. يمكن أن نتخذ أمثلة له من قلب تعابير معينة أو قلب بعض مكوناتها، وبطبيعة الحال، فإن التعابير المقلوبة تكون سابقة على القالبة. جاء فى (هكذا قلت للهاوية):

هكذا

قلت للهاوية افتحى لى،

وامنحينى خيولك الذهبية،

واتسعى لى

..............................

هكذا

قلت للهاوية اتسعى لى،

وامنحينى خيولك الذهبية،

واتركينى فى العراء

مثال آخر:

أمشى خطوات من نسيان

لا يصحبنى أحد : أرفسه إلى وراء

وأشعل النار فى المسافات السابقة.

..............................................

لا بأس - إذن - أن أشعل النار فى الأغصان،

وأمشى خطوات من نسيان

(و) الانتماء إلى التضاد:

وهو ما يكون معناه أدخل فى «التضاد»، ولكنه أقل درجة من «الانتماء إلى التناقض» من حيث قوة المبنى والمعنى، مع أنه يعتمد على آلية القلب نفسها؛ ومثاله:

قلت لها : أنت      هوة

وأنا      حجر

.......................

أنت هوة

أنا طلقة عابرة

ومثال آخر:

أقتفى ظلى على مياه النعاس

على مياه النعاس      أقتفى أثرى

٢ - الدرجات الدلالية:

تلك علائق منطقية «ضبابية» اقترحناها على النص الشعرى فتقبلها؛ وهى ما فوق التناقض، والتناقض، والتضاد، وشبه التضاد، والانتماء إلى التناقض، والانتماء إلى التضاد، وقد اقترحنا ما يضاهيها من درجات معنوية، وهى:

(أ) الاحتقار:

إن ما يهيمن على الشعر العربى المعاصر هو احتقاره غيره: احتقار الفاعلين والإيديولوجيات والشعارات، ولكل ما أدى إلى الهاوية؛ أى أنه احتقار لثقافة كاملة شاملة. والأمر أوضح من أن يمثل له.

(ب) الاستصغار:

ولكن إذا كان الاحتقار عاما شاملا، فإن هناك درجة أقل منه، هى «الاستصغار»؛ إذ هو متعلق ببعض الفاعلين المجتمعين، وببعض الممارسات الفكرية: «الثيران الليلية»، «الكلاب السعرانة»، «الملتصقون بحذاء المؤسسة»؛ ولعل ديوان (هكذا قلت للهاوية) يحتوى منه حظوظا وافرة.

(جـ) الاستهزاء:

إلا أن هناك مقطوعات وأسطراً وجملا تكون أقل حدة من الاستصغار؛ وهذه الدرجة من القلب دعوناها بـ «الاستهزاء»؛ وأمثلته كثيرة؛ منها:

وأعبر الأطلال والركام مرحا:

ـ «عمتم مساء أجمل الفرسان!

أين راحت خيولكم الشاهقة؟

يا لها من ذئاب عارمة!»

(د) السخرية:

كما أن «الاستهزاء» قد تقل حدته فيتحول إلى «سخرية». ومع افتراضنا لترتيب السخرية هذا فإنها هى الأكثر على مستوى التعابير الشعرية المعاصرة؛ إذ لا يكاد تعبير يخلو منها، ولكنها تحصل فى مستوى التعابير الجزئية لا على مستوى المقاطع أو الرؤى؛ ومن أمثلتها:

حجر من الماء اللذيذ

حقل من سهر

مرآة من حجر

وردة الخطر

إنها تعابير جمعت بين مقولات لغوية مختلفة وحقول دلالية متعددة فارتكبت قلبا فى الأعراف اللغوية والدلالية والقيمية. وقد تنبه قدماؤنا إلى مثل هذا فأسموه بـ «الاستعارة التهكمية»، وأتوا لها بأمثلة: فبشرهم بعذاب أليم، وذق إنك أنت العزيز الكريم.

(هـ) الهزل:

وقد تتدانى درجة السخرية فتصير هزلا جامعا بين ما هو جدى وما هو لعبى كالتعبيرات التى هى من هذا القبيل:

يمشى مرحا يغنى للخسارات القديمة.

ويصفر النشيد الوطنى

وهو سادر فى النشيد

وهاهم الملوك الغابرون جاءوا فى العربات الذهبية ذات الأجراس بعد أن ذهبوا حفاة عراة منبوذين.

(و) الدعابة:

وقد يمزج الشاعر بين الهزل والاستهزاء مع قسط وافر من الهزل، فيكون أقرب إلى السخرية، وقد يأخذ حظا منهما من الاستهزاء فيكون المعنى أقرب إلى الاستصغار، ولكن غالبا ما يتم المزج بين الطرفين فينتج معنى مشوب مزيج من السخرية والهزل مكتسب كيانا خاصا، وسندعوه بـ «الدعابة»، والشعر العربى مليء بها، وكذلك الشعر المعاصر.

يتبين مما تقدم أن ما يهيمن على دلالة الشعر العربى المعاصر هو هذه الرؤيا القدحية الشاملة ذات الدرجات المختلفة، وهى رؤيا لايدل عليها المضمون وحده، ولكن الشكل يرسم قسماتها أيضاً.

٣ ـ الدال:

إن الشكل دال على مدلوله، وهما قصديان فى الشعر عموما، وفى الشعر المعاصر خصوصا، إذ القصائد أيقونات ومؤشرات ورموز تصير أيقونات بدرجة ما؛ وإن قارئ دواوين (وردة الفوضى الجميلة) و(إنها تومئ لى) و(هكذا قلت للهاوية) يلفت انتباهه شكل إخراج القصائد، ومهما كانت وراء الإخراج ضرورات الطبع، وأيد وأفكار غير يدى الشاعر وفكره فإن القارئ لا يعبأ بذلك، و«يقتل» الشاعر والمخرج ولا

يكترث بالضرورات المتعددة وينظر فى النص على ما هو عليه ليؤول دواله.

لحسن الحظ، فإن الدال يتحدث أحيانا عن نفسه فيصف نفسه بـ «الفوضى الجميلة»، أو بـ «الإيماء» أو بـ «الهاوية». وقد ورد فيه ذات مرة:

متاهة

مسكونة

بالغامض المضيء .

وهذه الازدواجية هى التى تحكم النص الشعرى على مستوى الشكل أيضا، فهو يكون أحيانا منظما، ويكون أحيانا أخرى مشتتا، ويكون منتظما تارة، ويكون مبدّداً تارة أخرى، وقد يكون عبارة عن عماء، ولكن يمكن استخلاص نظام من ذلك العماء.

**( أ ) البياض/ السواد:**

تتجلى هذه الازدواجية فى البياض والسواد وفى التفاوت بين طول الأسطر وقصرها، وبين دقة الحرف وغلظه. وسنركز على جدلية البياض والسواد؛ وجرياً على عادتنا فإننا سنضع مفاهيم لضبط هذه الجدلية، والمفاهيم هى السواد الكبّار، والسواد الأكبر، والسواد الكبير، والسواد الصغير، والسواد الأصغر، والسواد الصّغار. ويقابلها البياض الكبّار، والبياض الأكبر، والبياض الكبير، والبياض الصغير، والبياض الأصغر، والبياض الصّغار.

نقصد بالسواد الكبّار السطر الذى يتجاوز ست كلمات، وأما ما كان فيه خمس فأكبر، وأربع فكبير، وثلاث فصغير، واثنتان فأصغر، وواحدة فصّغار، وإن الأمر بعكس ذلك فى البياض، فالسطر الذى فيه كلمة واحدة يهيمن فيه البياض الكبّار. والذى فيه اثنتان يسيطر فيه البياض الأكبر والذى فيه ثلاث كلمات البياض الكبير والذى فيه أربع كلمات البياض الصغير، والذى فيه خمس كلمات البياض الأصغر، والذى فيه ست كلمات البياض الصّغار؛ يمكن التمثيل لكل ما سبق بقصيدة «قتيلا»:

على خاصرة الأرض ، أمضى

جميلا

كفّاى : فارغتان

قلبى : شاسع للطعنة المفاجئة.

فكل شئ يشبه الشبق المراوغ : لى .

ولى : شجر أعلمه الكتابة والغناء .

ثم

أمضى عنه

ـ على خاصرة الأرض ـ

قتيلا .

ولعل الديوان الذى يمثل جدلية البياض والسواد هو (هكذا قلت للهاوية)؛ إذ تبتدئ القصيدة الأولى فيه بكلمة واحدة فكلمة واحدة أخرى، ثم تتوالى الجمل الشعرية يفصل بين بعضها بعض بياض، ثم يعيد الكلمة الثانية المنطلق منها:

قتلونى

فانفرطت

قطارات تعوى ......

..........................

..........................

وانفرطت

ثم يأتى بعد هذا جمل قصيرة مكتوبة بخط غليظ، وكأنها عبارة عن خلاصة مركزة:

**تلك آيتى**

**ولاغفران**

وقصائد هذا الديوان مليئة بهذه التقنية؛ أى البداية بكلمة واحدة ثم تنفرط الجمل الشعرية ثم يأتى التركيز فى فضاء ضيق، ثم يتلوه انفراط ثم يردفه انكماش وتركيز. وهكذا فى تناوب مستمر.

وقد قلنا: إن القصائد كانت تكشف عن مضمونها وشكلها، وقد قدمنا أمثلة، وها نحن الآن نأتى بمثال آخر؛ تقول قصيدة «مسافة».

مسافة شائكة:

دم ، وصديد ، كسرة حامضة من سماء

جنية تعدو على ماء ، وأسراب الوساوس

تكسر النسيان ، فى الماضى ستتشسع الليالى

........................

........................

دخان جرىء

هكذا وظف الشاعر دال البياض والسواد، ودال الطول والقصر، ودال الدقة والغلظ. كما أنه وظف التشتت والانتظام على مستوى الجمل ومستوى المفردات ومستوى الأصوات؛ وأغلب قصائد الشاعر محكومة بهذه الثنائية، فقد تناوبت هذه المظاهر فى (وردة الفوضى الجميلة)، وجاءت بعد القصائد والمقطوعات فى (إنها تومئ لى) شذرات «مرأة الظل.. مرأة .. لى»، وتلت القصائد المتراكمة فى (هكذا قلت للهاوية) أسطر نحيفة أو غليظة، وجاء على أثر تبعثر الأصوات تجميعها، كما هو الشأن فى المثالين التاليين:

مثال أول:

ولا لى طلل أطويه فى طيات طاعتى الوطيئة.

مثال ثان:

وأرمى لكم قافية طرية سهلة الهضم وأستل سينية

سما وسيفا وسوطا وسهما لأسومكم سوئى

وسيئاتى أوسوس لكم وأسوسكم بسخطى

فتسلمون لى سنة من سهام أو نعاس.

(ب) التوازى/ اللاتوازى:

قد يكون من الغريب الحديث عن التوازى فى النصوص الشعرية المعاصرة التى تظهر مشتتة مبعثرة أو متراكمة بعضها فوق بعض، وخصوصا إذا ما أخذنا فى الاعتبار التعريف الشائع للتوازى؛ أى تشابه البنيات واختلاف فى المعانى، ولكن علينا أن لا ننخدع بالظاهر، وأن نبحث عن النظام والانتظام فى الفوضى والتشتت، وتجلياتها فى التوازى وفى اللاتوازى. وللجمع بينهما علينا أن لا نأخذ مفهوم التوازى بالاعتبار المتقدم، وإنما علينا أن نقترح مفاهيم متدرجة؛ وهذه المفاهيم؛ هى التوازى الظاهر، والتوازى الخفى.

١ ـ التوازى الظاهر:

نقصد به التوازى الذى نراه بأعيننا فى فضاء الصفحة، وسنحدده بأنه ما تكافأت بنيته ومعناه تكافؤا كليا أو جزئيا. إن هذا التحديد يحتم التدريج والترتيب.

( أ ) التوازى «المتطابق»:

وهو ما «تطابقت» بنيته ومعناه من جهة النظر البصرى، وأما من جهة النظر الفكرى والواقعى، فإن التطابق عسير المنال وعزيز الوجود؛ ومن أمثلته:

ـ على خاصرة الأرض

ـ على خاصرة الأرض

...............

ـ أهشها

ـ أهشها

ـ قطرة

ـ فقطرة

.............

ـ أنتظر

ـ فانتظر

(ب) التوازى المتماثل:

وهو ما تماثلت بنيته واختلف بعض معناه؛ مثل:

ـ تحط فوق شعرى

- تحط فوق قلبى

.......................

- صفصافها يموء فى جسدى

- صفصافها يغوص فى صدرى

.......................

- ولى - فى كل آن - جلوة

- ولى - فى كل آن - صبوة

**(جـ) التوازى المتشابه:**

وهو ما اختلفت بعض بنيته وبعض معناه؛ مثل:

- كنت ألهو برماد الوقت، وقتا.

- وألهو فى سماء من هشيم

.................................

- طائر من الهروب والكلام،

- طائر من الفخار يهوى من سماء مرة...

**(د) التوازى المتشاكه:**

وهو ما اختلف فى كثير من بنيته وفى كثير من معناه؛ مثل:

- بيننا احتضار مرجأ

- بيننا عصف وبيل

.........................

- تأوى إلى جسدى طيور البحر...

- ترتوى البحار من دمى

**(هـ) التوازى المتشاكل:**

وهو ما اختلفت بنيته واتفق فى بعض معناه؛ وهو كثير جدا، إذ يمكن التعبير عن معنى واحد بأشكال مختلفة؛ ومثاله:

- خنجر يرف - فى الهواء - رفتين.

- يهوى على سهوى.

....................

- تأوى إلى جسدى طيور البحر،

والصبايا.

**و- التوازى المتضاهى**

وهو ما اختلفت بنيته ومعناه، وهو عزيز ونادر إذا التمس ضمن القصيدة الواحدة، أو النص الواحد؛ ونعنى به ما كانت فيه درجة ضئيلة من التكافؤ؛ مثل:

- كفّها فى كفى اليمنى

- وسماء تمطر الأرق النحيل

.......................................

فكيف شبت بين كفّينا

نخيل من عويل

تلك هى درجات التوازى الظواهر ؛ وهى التوازى المتطابق، والتوازى المتماثل، والتوازى المتشابه، والتوازى المتشاكه، والتوازى المتشاكل، والتوازى المتضاهى. وهذا التدريج يؤكد جدلية النظام والفوضى، والانتظام والتشتت فى الخطاب الشعرى. فما يضمن النظام والانتظام هو وجود درجة ما من التكافؤ، وغير وجود تكافؤ حق يوحى بشئ من الفوضى؛ إلا أن التكافؤ قد يبرز إذا التجأنا إلى التقديم أو التأخير أو التقدير، وحينئذ لا تراعى الخطية، أو تزال اللاخطية: ولنضرب له بثلاثة أمثلة:

١ - صرخة تحط - فى الضباح - فوق شباكى

(صرخة) تحط (- فى الصباح -) فوق شعرى

(صرخة) تحط (- فى الصباح -) فى قلبى

أهشها

أهشها

أقول

٢ - قطرة من الصمت تفصل بين نافذتين على هاوية

وهاوية من اختلاف الوقت تفصل بين
سماءين على جثة عارية
وجثة من اشتعال الوقت تفصل بين
منتشرين على مقبرة خالية
يلتقيان
لايلتقيان

٣ ـ وهذا مثال أزيلت خطيته بإعادة كتابته:

قطارات تعوى
قبائل مدججة
جرة مقلوبة

........

## ٢ ـ التوازى الخفى:

إلا أن رؤية العين غير كافية لإثبات توازى تحليل الخطاب الشعرى، ولذلك لابد من إعمال عين الفكر أيضا، وإعمال هذه العين يحتم تجاوز ما هو ظاهر إلى ما هو خفى، وما هو سطحى إلى ما هو عميق حتى يمكن إثبات النظام والانتظام الكامن وراء بنية الشعر المعاصر المعقدة. ولاكتشاف الخيط الناظم العميق، فإننا نقترح بنية مجردة تتكون من ستة مكونات؛ وعناصر البنية هى: المنفذ، والمعانى، والآلة، والمصدر، والهدف، والزمكان. وبحسب الدرجة التى تتحقق بها البنية يمنح لها اسم؛ وهكذا، إذا احتوت بنية ما على العناصر الستة فهى تواز خفى متطابق وإلا فهى تواز خفى متماثل، أو تواز خفى متشابه، أو تواز خفى متشاكه، أو تواز خفى متشاكل، أو تواز خفى متضاد.

ولنوضح هذا بمثال قصيدة «دونى» من ديوان (إنها تومئ لى)؛ تقول القصيدة:

١ ـ رياح تكنس الشارع من بقايا العابرين

٢ ـ لم أكن وحدى

٣ ـ نباح مارق فى الليل يحتمى بالسيسبان

٤ ـ لم أكن وحدى

٥ ـ جراح تتكى على مساء بارد

٦ ـ ولم أكن وحدى

٧ ـ فظلى كان يتبعنى كشيطان رجيم

٨ ـ ثم

٩ ـ يسبقنى إلى الحانة،

١٠ ـ يحتسى دونى،

١١ ـ ويتركنى إلى وقت الحساب

| | المنفذ | المعانى | الآلة | المصدر | الهدف | الزمكان | نوع التوازى |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ١ | الرياح | الشاعر | الرياح | الرياح | بقايا العابرين | الليل | تواز خفى متطابق |
| ٢ | وحدى | | | | | | متضاد |
| ٣ | | النباح | السيسبان | | | فى الليل | متشاكه |
| ٤ | وحدى | | | | | | متضاد |
| ٥ | | جراح | على مساء | | | على مساء | متشاكه |
| ٦ | وحدى | | | | | | متضاد |
| ٧ | ظلى شيطان رجيم | الشاعر | | | | | متشاكه |
| ٨ | | | | | | | تواصل |
| ٩ | الظل | الشاعر | | | | الحانة | متشابه |
| ١٠ | الظل | الشاعر | | | | (الحانة) | متشابه |
| ١١ | الظل | الشاعر | | | | وقت الحساب | متشابه |

يتضح من هذا المثال:

ـ أنه يمكن إدماج بعض الحالات فى بعضها البعض، وتبعا لذلك، فإن الحالات الأساسية هى المنفذ والمعانى

والزمكان، ولكن عددت الحالات حتى يمكن وصف مجمل الوقائع اللغوية.

ـ أن أغلب درجـات التـوازى مـوجـودة فى هذه القـصيدة، وأن أى سطر لم يخل من حالة معينة مما يؤكـد العلاقة بين الأسطر على المستوى العميق؛ وهذه العلاقة هى النظام الذى وراء الفوضى والانقطاعات والتشتتات.

ـ أن «حالة» بينية تقوم بالصلة بين الأسطر والحالات، وتبعا لوظيفتها منحت اسم «تواصل».

### ٣ ـ تكامل مفهوم التوازيين:

قد يلاحظ القارئ وجود تطابق بين مفاهيم التوازى الظاهر ومفاهيم التوازى الخفى، ولكن هذا التطابق ليس من كل الجهات. فلو كان من كل الجهات لكان التقسيم باطلا، ولكنه تطابق من بعض الجهات دون غيرها؛ إذ هناك اختلاف فى الوظيفة المسندة إلى مفاهيم التوازى الظاهر عن الوظيفة المسندة إلى مفاهيم التوازى الخفى. ذلك أن المفاهيم الأولى ترصد ما ظهر من تواز باعتماد على حاسة البصر والسمع والفؤاد، إلا أن هذه الحواس والملكات قد لا تحيط بتصنيف كل الظواهر التعبيرية فتبقى متبقيات. وأما المفاهيم الثانية المستندة إلى عين الفكر فتذهب إلى ما هو أعمق وإلى ما هو أكثر تجريدا فتتدبر أمر المتبقيات؛ إلا أن الحالات القليلة تتغلب عليها اللغة الطبيعية الملتبسة والمحتملة فتتداخل مما يصعب ترجيح إحداها على الأخرى. ومع كل ذلك، فإن مفاهيم التوازى الظاهر ومفاهيم التوازى الخفى ليست إلا وجهين لعملة واحدة: هذه العملة هى إثبات النظام والانتظام واستخلاصهما من اللانظام والفوضى.

### ٤ ـ التدلال المرجعى:

#### (أ) قصدية التدلال:

إذن، هناك نظام وانتظام وراء ما يظهر أنه نظام وفوضى على مستوى الدال، كما يبين ذلك مفهوم: التوازى/ اللاتوازى؛ وأن هناك نظامًا وانتظاما وراء ما يظهر أنه لا نظام وفوضى على مستوى الدليل، كما أوضح ذلك مفهوم: التعالق الخطى/ التعالق اللاخطى، كما أن هناك نظاما وانتظاما على مستوى المدلول كما بين ذلك مفهوم: الدرجات المنطقية/ الدرجات المعنوية. وهذا النظام والانتظام يعنيان وجود تدلال معنوى وهو أمر لا شك فيه، ولذلك علينا أن نجاوزه إلى البحث عن التدلال المرجعى.

إن الكشف عن تدلال مرجعى يحتم علينا افتراض قصدية الخطاب الشعرى؛ أى أن علاقته بمرجعيته علاقة ضرورية وطبيعية وليست اعتباطية؛ ومع ذلك، فإننا سندقق ـ فى هذه العلاقة ـ بوضع مفاهيم متدرجة؛ وهذه المفاهيم هى الأيقون المتطابق، والأيقون المتماثل، والأيقون المتشابه، والتعالق، والتعاقد والتواطؤ.

#### (ب) أيقونية التدلال:

##### ١ ـ الأيقون «المتطابق»:

تكون العلاقة فى الأيقون المتطابق مؤسسة على تطابق البنيتين، بعضهما مع بعض؛ أى أن عناصر النص متطابقة مع عناصر البنيات المرجعية. وقد وضحنا قبل أن هناك بنيات ثلاثا: بنية متسامية على البشر، وبنية إنسانية تتجلى فى الحياة وفى الممات وفى اللغة وفى التدين وفى الملكية ، وفى باقى الحاجات الأخرى من أولية وثانوية، وبنية طبيعية تتجلى فى الحيوانات وفى النبات وفى المائعات وفى الجمادات. وتطبيقا لذلك الوضع، فإن القصائد لن تأتى إلا متطابقة مع هذه البنيات، أو فلنقل: إنها تحاكيها محاكاة تامة؛ ومن ثمة تأتى البنيات اللالغوية منعكسة فى البنيات اللغوية؛ إذ هذه مرآتها، كما أن تلك مرآة هذه؛ أى إنه انعكاس متبادل.

##### ٢ ـ الأيقون المتماثل:

إلا أن هذا التطابق ليس خاصا بالنص الشعرى، وإنما هو ينعكس فى كل نص؛ وأى نص لا يستطيع التعبير ـ بإحاطة ـ عن كل تلك البنيات، وإنما يعبر عن كثير منها أو

عن بعضها. وإذا كان النص الشعرى ذا طبيعة خاصة، فإن له أدواته التعبيرية المميزة. ولذلك سنطلق على تمثيلات النص الشعرى «الأيقون المتماثل». ومن طرق التمثيل التى يعبر بها النص الشعرى الأحلام وأحلام اليقظة والكوابيس والهلوسات، أو يمكن أن يقال إن هناك تجليات لهذه الآليات النفسانية فى القصائد الشعرية المعاصرة؛ وهى آليات ناتجة عن المحيط الثقافى والاجتماعى والسياسى. فى إطار هذه الآليات يمكن أن تقرأ قصائد: (إنها توءمى لى)، و(هكذا قلت للهاوية) وغيرها؛ ففى هذه القصائد تمثيل بالجنس، وبالحيوان، وبالماء، وبأفعال الإنسان، وبالزمان وبالمكان.

(أ) التمثيل بالجنس:

ما دمنا افترضنا أن أية قصيدة تحتوى على عنصر الجنس فإن الإتيان بأمثلة لهذه الموضوعة يصير تحصيل حاصل؛ ومع ذلك، فإننا ملزمون بالتمثيل حتى يتجلى ما خفى من أمور. وهكذا، فإن قصيدة «ربما» تتحدث عن المرأة الشمالية ذات الورد الثلجى التى هم بها الشاعر الذى لم ينل أربه منها، وقصيدة «مراودة» تعبير مباشر عن الجنس بما يقتضيه من مراودة ونعاس ورغبة.

إلا أن هذا التمثيل بالجنس هو أيقون على الفحولة المنهزمة أو على الرجولة ذات البعد الشبقى، وعلى الإحباط والفشل الذريع؛ وبتعبير آخر إنه أيقون لا على واقع حقيقى، ولكنه أيقون على الأوهام، إذ لما همّ لم تتحقق المباشرة بل استحالت المرأة من «قطرة» إلى «حجرة»، وتحول الشاعر من جذوة الاشتهاء والرغبة إلى «حجر انطفاء».

(ب) التمثيل بالحيوان:

ويأتى التمثيل بالحيوان لتتميم هذه الصورة - صورة الأوهام والمتاهات؛ والحيوانات تنتمى إلى أنواع عديدة؛ منها الثيران، والطيور، والعصافير، والصقور، والوعول، والدببة، والكلاب، والأسود. وهو يعبر بها عن افتقاد العقل والعقلانية وهيمنة الخرافة والاستيحاش والإقفار والإظلام والتيه. وقلما كان لبعضها دلالة إيجابية.

(جـ) التمثيل بالنبات:

وهو أنواع عديدة؛ مثل الصفصاف الذى يموء، وحقول الأرجوان، وأشجار النحيب والتوت المنكر، وغابة السيسبان.. .وأغلب ما مثل به هو نباتات وأشجار ضارة غير نافعة ليس فيها من ثمار إلا ثمار الوهم والأشواك المؤذية.

(د) تفاعل العناصر:

يعثر القارئ فى قصيدة واحدة على عنصر المرأة، وعنصر الحيوان، وعنصر النبات، وعنصر الماء؛ وكثير من القصائد تمثل هذا التفاعل الظاهر؛ ولعل أظهرها قصيدة «برهة». ففيها تفاعل الماء والمرأة والحيوان والنبات:

لم يكن نهر

كانت امرأة تفتش فى رمادى

..............

بحار من نواح

منقاره يمتد فى دمى

وردة من براح

(هـ) طوطمية المجتمع:

فى هذا الكون الذى امتزجت فيه البنيات وتجاذبت فيما بينها وأثر بعضها فى بعض يمكن القيام بموازاة وتطابقات بين البنيات الثلاث، إلا أن ما نريد التنبيه إليه هو إمكان الموازاة بين مجتمع الإنسان والمملكة الحيوانية، والمملكة النباتية؛ وهكذا، فإن المجتمع غابة، والمدن مراع:

يارا غابة من الضحك

............

الثيران الليلية

............

ذاكرة أهبها للكلاب السعرانة.

............

وخلفى قطعان ذبيحة ترتل أورادها الشجية،

خلفى أشجار أفول تثمر النعاس والبكاء

**٣ ـ الأيقون المتشابه :**

هو أيقون يشبه بالأحلام المزعجة، وبالرؤى الكابوسية وبالهلوسات، إنه أيقون يتجلى فيه انفصام الشخصية التى تعيش فى عالمين: العوالم الواقعية بكل إحباطاتها ونكساتها وخساراتها، والعوالم الممكنة التى هى امتداد للعوالم الواقعية. الأمثلة كثيرة:

حينما استيقظت كان منتصف الليل

.....................

أيها النوم الجبان

لما جعلتنى ضحية اللصوص والقتلة

.........................

وغيمة من الحلم الطفيف

.........................

وكنت نوما فوق ماء ،

كنت ماء نائما على خريف

وقد جاء شكل القصائد شبيها بهذا الوضع الوجودى المضطرب؛ إذ كل قصيدة تشابه وضعا أو حالة أو موقفا مع درجات من التشابه. فقصائد (إنها تومئ لى) ليست مشابهتها إلا إيماء. فقد استغلت الفضاء ولكنه استغلال لا يثير الانتباه كثيرا إلا فى قصائد مثل «تأوى» و«يارا» و«مسافة»، وفى الشذرات. ولكننا نجد مشابهة ظاهرة فى قصائد «هكذا قلت للهاوية»، إذ شكلها يدل على الانفراط والتبدد والانحلال، وانقلاب القيم، ثم يتحول الانفراط إلى انتظام، والتبدد إلى تجميع، والانحلال إلى انعقاد، والانقلاب إلى استقامة. وما بين الحالات توال للجمل مفصول ببياض. فالتقاط للأنفاس فاستئناف فانقطاع فتكثيف فى حروف غليظة. إنها مظاهر شكلية تشبيهية للحالة المرضية وللحالة السوية ولما بين الحالات من أطوار.

**٤ ـ التعالق :**

نقصد به الكناية والمجاز المرسل ولما لهما من معان وعلائق كاللازمية والملزومية والجزئية والكلية والحالية والمحلية. والتعالق ليس مبنيا على المشابهة، وإنما هو ناتج عن ارتباط شئ بشئ، وإيحاء شئ بشئ. ومما يتحقق به التعالق العناوين بصفة عامة. وهكذا، فإن العناوين التالية تعالقات: (وردة الفوضى الجميلة)، و(إنها تومئ لى)، و(هكذا قلت للهاوية). هناك فوضى، وهى فوضى المجتمع، وهناك إيماء إلى الهلاك والاحتضار والعجز، وهناك أسباب مؤدية إلى الواقعة وإلى الهاوية.

بالإضافة إلى المؤشرات العنوانية، فإن هناك مؤشرات أخرى تتجلى فى بعض الكلمات المعجمية المحورية والحروف الغليظة، وطول الأسطر وقصرها؛ فالكلمات مثل الانفراط والهباء والوليمة واللحد.. والتشديد وطبيعة الكتابة مثل:

قتلونى

...........

ـ أنا سيد الهباء

...........

هل آن آنى الآن ؟

**٥ ـ التعاقد :**

إلا أن هناك مؤشرات لا تعود إلى القرائن اللغوية، ولكنها ترجع أساسا إلى تعاقد تم بين مجموعة من الناس لإسناد مدلول ودلالة لدليل ما، مثل تعاقد مجموعة من الناس على أن يرمزوا للعدل بالميزان، وبالصليب للديانة المسيحية، وبالهلال للديانة الإسلامية.. وتعاقدهم على إصدار أحكام على بعض الحيوانات والوظائف والمهن والمظاهر الثقافية. وهكذا حينما تذكر الثيران والوعول والكلاب والدببة، والصقور والأسود والعصافير، والقراصنة والبرابرة والانكشارية وأصحاب النياشين والأوسمة، فإنها كلها ترمز إلى معنى خاص حسب ما تم من تعاقد بين المستعملين.

بيد أن التعاقد ليس على درجة واحدة، فقد يكون عاما، وقد يكون خاصا، وقد يكون ما بينهما. فإذا ما استطاع الناس أن يدركوا العلاقة بين الإنسان والحيوان بسهولة لاستمرار البقايا الطوطمية فيهم فإن قليلاً منهم هو الذى يعلم مرجعية استعمال الزمان بما فيه من فصول وأوقات، وما وقع به من تشبيهات، كما أن أقل القليل هو الذى يفهم تعبير «سهم الزمان».

وقد استعمل الشاعر التعاقد العامى المبتذل والتعاقد الخاصى؛ وقد أشرنا قبل إلى بعض التعاقدات العامة والمبتذلة، وأما الآن فسنمثل لبعض التعاقدات الخاصّية:

كنت فى الصباح حجرا،

أو شجرة

أمشى

..........

وفى المساء

أقتفى نهايتى المنتظرة ،

.............

إلا أن ما يثير الانتباه هو اتجاه سهم الزمان. فقد تقرر لدى الأنثروبولوجيين وعلماء الاجتماع وعلماء الفيزياء على الخصوص أن اتجاه سهم الزمان تقدمى، ولكن الشاعر يوجهه نحو الوراء؛ أى إلى الزمان الماضى؛ يقول:

سنلتقى فى الأمس

حين ينفجر الفضاء

إلى عزاء

إنها رؤيا تضاد بعض علماء الفيزياء الذين يعتقدون أن سهم الزمان متجه نحو المستقبل، فى تطور فوضوى ينتج عنه «الموت الحرارى»، ولكن رؤيا الشاعر أيضا سائرة إلى انفجار فى الفضاء وإلى الموت المادى والمعنوى، ولذلك فهو يريد أن «يتخلى» عن هذا الماضى ويتجه نحو المستقبل بهبة ذاكرته للكلاب السعرانة وبتمنيه سيده النسيان أن يدركه، إلا أن المستقبل نفسه ليس ملكاً له وإنما غيره هو الذى يملكه؛ وما دام المستقبل ليس ملكا له فلن ينال إلا الفجيعة والتشتت والتبعثر:

لك اختيار المكان أما الزمان فلى

..................

لى المكان والزمان ليس لى

...................

هناك ماض موتور ومستقبل مأمول، ولكنه غير مأمون، وفصول يهيمن فيها الخريف، ونهار خامل، وليل نشيط بأحلام اليقظة والكوابيس المزعجة:

انشع الزمن

يأوى إلى جسدى ويبْنى عشه باتساعى ،

قشة فقشة من الفصول البائدة .

لهم جسدى ـ فى النهار ـ سرير ،

وليلى ـ لهم ـ يقظة حاقدة

أزمنة تتقاتل .

..................

### ٦ ـ التواطؤ:

قد يستند بعض الناس إلى مفهوم التواطؤ فيطعن فى كل ما قدمناه من مفاهيم متعلقة بالتدلال المرجعى، بدعوى أن اللغة اعتباطية وليست قصدية، وبدعوى أن الشعر المعاصر هو ضد المحاكاة. يصح هذا الطعن لو نظر إلى اللغة باعتبارها مفردات منعزلة غير مركبة، ولكنها بمجرد ما تركب تصير ذات دلالة قصدية وطبيعية، كما أنه يصح لو لم ندرج المحاكاة.

لقد درجنا المحاكاة فابتدأنا بأقواها درجة وهو الأيقون «المتطابق» وانتهينا بأقلها درجة فى المحاكاة، وهو التواطؤ. فالتواطؤ، إذن فيه درجة ما من الأيقونية. ونستند إلى مسلمة هى أن أى نص شعرى مهما كانت تجريديته ولا عقلانيته وتشظياته، له درجة من الإحالة على «الواقع» والوقائع، ومن ثمة تشبهه بها بعض التشبه. ولعل من نفى المحاكاة عن الشعر المعاصر إنما كان يقصد محاكاة «الواقع» والوقائع والمعانى

المتعارف عليها والمتداولة بين كثير من الناس ولا يقصد أن الشعر المعاصر لا يخلق محاكاة جديدة ناتجة عن تواطؤ مجموعة من الناس؛ فلو قدمت هذه الدعوى لكانت منقوضة من أساسها. فقد بينا أن الشعر المعاصر هو شعر حكائي بامتياز، ولكنها حكاية ساخرة من مؤسسات وقيم وأعراف.. وحكاية معززة لقيم جديدة.

**ثالثا: ـ تضاهيات:**

**١ ـ ما بعد الثنائية:**

لدراسة هذه الحكاية وضعنا مخططا صيغت خريطته من بعض المفاهيم السيميائية والدليلية وعلم النفس المعرفي ونظرية العماء مع تعديلات وتحويرات. ولهذا وسعنا مفهوم الدليل فجزأناه إلى دال ومدلول وتدلال معنوي وتدلال تداولي ومرجعي، وكل مفهوم احتوى على درجات؛ إلا أن توسيع مفهوم الدليل وتدريجه ليس إلا خطوة لتوسيع المفاهيم الأخرى وتدريجها.

وقد سعينا من خلال هذا التدريج إلى مجاوزة البنيات الثنائية باقتراح تقسيم سداسي، وهو تقسيم مستقى من السيميائيات أساسه الثنائية البنيوية والتقابل المنطقي. وقد أبعدنا الروح المنطقي وتبنينا استراتيجية علم النفس المعرفي ونظرية العماء؛ إذ كل منهما يتحدث عن الانتظام التراتبي وعن تحليل الهدف الكبير إلى أهداف صغرى، وعن الدوّامات والحلزونيات.

في ضوء هذه المفاهيم عالجنا العلاقة بين الأدلة باقتراح مفهومي: الخطية/ اللاخطية، ومعنى الأدلة بمفاهيم: النص الواضح/ النص العمي، والاستلزام/ الاستنباط. وقاربنا الدلالة بمفاهيم: ما فوق التناقض/ شبه التضاد، والاحتقار/ الدعابة. وشخصنا خصائص الدال بـ : السواد/ البياض، والتوازي الظاهر/ التوازي الخفي. كما اقترحنا تدريجا للتدلال المرجعي. والخطاطة التالية توضيح لما سبق:

| | العلاقة بين الأدلة | | معنى الأدلة | | الدلالة | | الدال | | | | التدلال |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ٦ ـ | | | | | | | | | | | |
| ٥ ـ | التطابق | التطابق | النص الواضح | الاستلزام | ما فوق التناقض | الاحتقار | السواد الكبار | البياض الصغار | التطابق | التطابق | التطابق |
| ٤ ـ | التفاعل | التماثل | النص البين | التصاعد | التناقض | الاستصغار | السواد الأكبر | البياض الأصغر | التماثل | التماثل | التماثل |
| ٣ ـ | التداخل | التشابه | النص الظاهر | الاستكشاف | الانتماء إلى التناقض | الاستهزاء | السواد الكبير | البياض الصغير | التشابه | التشابه | التشابه |
| ٢ ـ | التحاذي | التحاذي | النص المحتمل | التنازل | التضاد | السخرية | السواد الصغير | البياض الكبير | التحاذي | التحاذي | التعالق |
| ١ ـ | التباعد | التشاكه | النص الممكن | التقييس | الانتماء إلى التضاد | الهزل | السواد الأصغر | البياض الأكبر | التشاكه | التشاكه | التعاقد |
| | التقاصي | التضاهي | النص العمي | الاستنباط | شبه التضاد | الدعابة | السواد الصغار | البياض الكبار | التضاهي | التضاهي | التواطؤ |

واضح أن ما يجمع بين مكونات هذه الخطاطة العامة هو تكونها من ست درجات تتنازل أو تتصاعد تدريجيا، وأما ما يجمع بين الخطاطات الفرعية فهو التضاهي أو التقابل، أو التطابق، فالتضاهي في خطاطات: العلاقة بين الأدلة ومعنى الأدلة والدلالة، ويجمع الدال بين التقابل والتطابق.

## ٢ ـ ما بعد الفوضى:

يظهر من خلال هذه الخطاطة أن هناك نظاما وانتظاما وراء الفوضى والعماء. وأن الباحث ملزم بأن يذهب إلى ما هو أبعد من الظاهر ليستخرج القوانين العامة الشمولية التي

تحكم ظواهر الكون. فالظواهر بينها علاقات مهما تبينت مختلفة الأجناس والأنواع والأصناف. وإن استخلاص النص الشعرى وانتظامه من الفوضى و«العماء» ليس إلا مثلا مضروبا لما يمكن أن تعالج به ظواهر أخرى. لذلك، فإن ما اقترح ليس إلا من قبيل الاستراتيجية الخاصة بحل المشاكل؛ والنص الشعرى ليس إلا مشكلا من بين المشاكل.

**مراجع :**

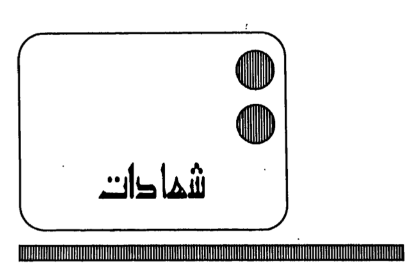

١ ـ انظر: Michael Riffaterre, **Sémiotique de la poésie**,Paris,Seuil, 1983, pp. 11 - 32.

٢ ـ انظر: William Frawley, **Text and Epistemology**, Ablex Publishing Corporation, 1987, p: 55.

٣ ـ انظر: James Gleick, **La Theorie du chaos, vers une nouvelle science**, Paris, Albin Michel,1989.

٤ ـ سامى أدهم، ما بعد الفلسفة. الكابوس، العشظى، الشيطان الأعظم، بيروت: دار كتابات، ١٩٩٦ .

٥ ـ رفعت سلام:
- وردة الفوضى الجميلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٧ .
- إنها تومئ لى، القاهرة: وزارة الثقافة المصرية.
- هكذا قلت للهاوية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٣ .


شهادات

# الشعر المعاصر
# بين التجربة والتجريب

**محمود أمين العالم***

فى عناوين أغلب المداخلات فى مؤتمرنا هذا، بل فى المداخلات جميعًا، كان مصطلحُ «التجريب» هو المصطلح السائد. بل الوحيد تقريبا فى معالجة الإبداع الشعرى، اللهم إلا مداخلة واحدة هى مداخلة الدكتور «محمد عبد المطلب»، التى تناولت مصطلحًا آخر هو مصطلح «التجربة» الذى تمّ تجاهله تماما فى أغلب المداخلات الأخرى.

وما أعتقد أن فى الأمر مصادفة، أو أن مصطلح «التجريب» كان يتضمن مصطلح التجربة. بل أرى أن سيادة مصطلح التجريب كان تعبيراً عن سيادة رؤية منهجية محددة.

حقا، إن المصطلحين ينتسبان إلى جذرٍ اشتقاقى واحد، ولكن لكل مصطلح منهما دلالة خاصة متمايزة. ولعلنا بتحديد هذا التمايز نتبين دلالة مصطلح التجريب فى معالجة الإبداع الشعرى فى إطار مفهوم الحداثة عند بعض النقاد الحداثيين.

انتقد الدكتور محمد عبد المطلب فى مداخلته مفهوم التجربة الذى شاع فى الواقع الإبداعى العربى فى الخمسينيات، والذى يتشكل كما يقول من ثلاثة خطوط. يعود أوّلها إلى الواقع الخارجى، بوصفه المثير للتكوين النفسى الداخلى، ثم التكوين النفسى الذى هو ثمرة هذا الأثر الخارجى، ثم الخط الثالث المتمثّل فى

* ناقد ومفكر مصرى.

ارتداد الخطين إلى الخارج فى تشكيل صياغى، بمعنى انتماء التجربة إلى الخارج كما يقول. والدكتور محمد عبد المطلب يتجاوز هذا المفهوم للتجربة، ويعدّه غير صالح لمعالجة الإبداع الشعرى فى منجزاته الإبداعية الأخيرة، وهو يكاد يقصر هذا المفهوم الثلاثى الخطوط على مفهوم الكلاسيكية أو الرومانتيكية أو الواقعية. ولهذا، يجتهد فى تقديم مفاهيم أخرى غير مفهوم التجربة الذى تحوّلت عنه ـ كما يقول الدكتور عبد المطلب ـ الشعرية الجديدة هى مفاهيم الموقف والأحوال والمقامات ثم اللحظة. على أن هذه المفاهيم هى فى تقديرى أبعاد مختلفة لمفهوم التجربة نفسها، تعمقه وتفصّله دون أن تلغيه، خاصة لو فهمنا التجربة لا باعتبارها مجرد انتقال من الواقع الخارجى، إلى التكوين النفسى الداخلى ثم إلى التشكيل الصياغى الخارجى. فليس هناك خارج محض، ولا داخل محض، فى أية تجربة حيّة، خاصة تجربة الإبداع الشعرى. وإنما التجربة خبرة حيّة، يتداخل ويتفاعل فيها الخارج، بالمعنى الثقافى والموضوعى الشامل، مع الداخل بمعنى الخبرات السابقة والموروثات والثقافات والقيم والمعتقدات الدينية والإيديولوجية والأخيلة والذكريات تداخلا وتفاعلا وجدانيا باطنيا متوترا، هو أقرب إلى المعايشة الحميمة والمعاناة القلقة الملتبسة، يكون تشكيلاً عن التجربة الباطنية وليس تشكيلا لها.

وبرغم العنصر الذاتى الأساسى فى التجربة الوجدانية الحية من حيث هى مصدر للإبداع، فهى فى تحققها الجمالى والدلالى، جزء من النسيج والسياق الثقافى العام السائد، وإن تكن متمردة عليه، ومجاوزة له.

ولهذا، فالقول بالتجربة الباطنية أو الوجدانية لا يحصر الإبداع الشعرى أو يقصره على المذهب الكلاسيكى أو الرومانتيكى أو الواقعى، بل لعله أن يكون جوهر كل إبداع، إن كان إبداعا حقا.

ومن هنا، فإنه لا سبيل ـ فى تقديرى ـ إلى استبعاد مفهوم التجربة من المنجزات الإبداعية الجديدة، مهما تنوعت وتعددت تجلّيات هذه التجربة.

فإذا انتقلنا إلى مصطلح التجريب الذى يقتصر عليه العديد من النقّاد الحداثيين فى معالجتهم للحركة الإبداعية الشعرية الجديدة، لوجدنا أنه يكاد أن يكون عملية أداتية إجرائية خارجية ـ معرفية بالطبع ـ لا تصدر عن تجربة المعاناة والخبرة الوجدانية الباطنية. بل يكاد يغلب عليها طابع الاصطناع والقصد والغائية، أو طابع الانتقائية أو التلقائية المحضة، بل المصادفة العابرة فى بعض الأحيان.

حقا، إن كل تجربة ـ بالمعنى الذى ذكرناه ـ لا تخلو من تجريب. فالفعل الإبداعى لا يولد كما تولد «أثينا» من رأس «زيوس» شاكية السلاح، مكتملة العناصر كما تذهب الأسطورة اليونانية، وإنما تخضع التجربة نفسها لعمليات إجرائية من التنقيح والتعديل والحذف والإلغاء والإضافة والتغيير فى رحلة تخارجها وتحققها، ولكنه تجريب يتم فى إطار هذا الفيض الصادر من التجربة المتوترة الباطنية نفسها. بل هناك أحيانا تجريب وجودى لا يتعلق بالمنتج الإبداعى بل يتعلق بالمنتج أو المبدع نفسه؛ أى بالإعداد النفسى لعملية إنتاجه وإبداعه. فأحيانا يصطنع بعض الشعراء والفنانين عامة تجارب باطنية اصطناعا كمنطلق لمغامرة اكتشافية لرؤى ومشاعر غير عادية. لعلنا نعرف ما كان يتعمّده رامبو من اصطناع تجارب باطنية من ممارسات جسدية وسلوكية ومزاجية حادة، تطلعا إلى اصطياد أو انبثاق رؤى مطلقة متوارية وراء خبرته العادية التلقائية! وما أكثر ما يمكن أن يقال عن ذلك فى حياة بعض الأدباء والفنانين فى ثقافتنا العربية.

وعندما نتحدث عن التجريب كما تتبناه الشعرية الحديثة، فإننا لا نقصد هذا التجريب التنقيحى أو الوجودى المصطنع، المرتبط بتجربة باطنية؛ وإنما المقصود التجريب الذى هو نقطة البدء فى رحلة الإبداع

نفسه؛ أى يكون التجريب عملية إجرائية أداتية غير مشروطة بشكل مباشر بالتجربة الباطنية بالمعنى الذى ذكرناه. وإن كان من المستحيل بالطبع إغفال أثر الباطن فى أى تجريب. ولكن المسألة تتعلق بالمصدر الأول والأساسى لفعل الإبداع. فهو فى التجريب الحداثى فعل غائى إجرائى يستهدف التعامل الحر مع مفردات اللغة وإنتاج أبنية إبداعية مغايرة أو ضدّية للأبنية السائدة الدالة المستقرة، والقطيعة معها.

أخشى أن أكون متجاوزاً الحدّ، عندما أقول إن هذا المفهوم للتجريب فى شعرية الحداثة، يكاد يكون أقرب إلى ما يسمى فى تراثنا الشعرى القديم بالصنعة بمستوى أو بآخر. وأتذكر هنا بيت المتنبى المشهور «أنام ملء جفونى عن شواردها.. ويسهر الخلق جرّاها ويختصم» على أنى ما أعتقد أن المتنبى نفسه كان ينام ملء جفونه، بل كان يقوم بالتجريب كذلك تصويباً وتجويداً لتجربته الإبداعية وليس اصطناعا لها.

أردت بهذا أن أميّز بين التجربة، بوصفها مصدراً للإبداع بالمعنى الذى حددته من قبل، والتجريب بالمعنى الذى يدور الحديث حوله فى شعر الحداثة، بل تتم ممارسته كذلك.

وفى تقديرى أن وراء هذا التجريب الحداثى منهجية ألسنية تغلّب الدال على المدلول، فى تحديد الإبداع الشعرى، وتجعل الأولية له، بل تقول أحيانا على لسان بعض النقاد بأحاديته المطلقة. ويتبعهم فى هذا الشعراء الحداثيون. فالشغل فى الدال اللغوى، أو بتعبير آخر فى التشكيل الخارجى أساسا، هو منطلق الإبداع الحداثى أو مابعد الحداثى، تجنباً للمعانى الكلية والمضامين والإيديولوچيات، والإسقاطات الذاتية. وبهذا تفقد المفردات اللغوية معانيها وما وراءها من خبرات ثقافية وتاريخية، وتصبح مجرد عناصر فى بنية متعددة الإمكانات التشكيلية وربما خالية تماما من المعنى بل حريصة على اللامعنى أحيانا عند البعض. إن المقبول بل المنشود بالطبع هو أن يتحقق للمفردة اللغوية المتمردة على معجمها تجدّد دلالى ومعنوى وجمالى، تتجدد به اللغة والمعارف والأذواق لا أن تتحول إلى حجارة صمّاء معتمة! على أن هذه المنهجية الألسنية التقنية الخالصة، تستند إلى رؤية إبستمولوچية وضعية للواقع الإنسانى والطبيعى، فلا ترى فيه إلا ما هو جزئى متشظّ، وتنكر بالتالى الكليات والتعميمات، وتراها سلطات قامعة لابد من التحرر منها فى مختلف المستويات الفكرية والثقافية والإبداعية عامة. ولما كان الواقع متجزئا، متشظيا، فإن هذا يفتح للشاعر آفاق حريته المطلقة للتشكيل الإبداعى غير المشروط بأى شئ. سيكون الشاعر ـ هنا ـ خالقا بحق، بالمعنى الأشعرى الذى يذهب إلى أن كل شئ مكوّن من ذرّات أو جواهر فردة؛ كما أن الزمن مكون من آنات منفردة منفصلة، وأن الله يتدخل فى كل لحظة ليصوغ كيانات العالم جميعا، المادية والنباتية والحيوانية؛ إذ لا علاقة سببية بين أشياء العالم وموجوداته ولا ترابط بينهما ولا تحقق كياناً لها إلا بالتدخل الإلهى المباشر فى كل آن! وهكذا يقوم شاعرنا الحداثى بتشكيل عالمه الشعرى بغير أية شروط موضوعية. وهكذا يتم التجريب الإبداعى أو المغامرة الإبداعية فى تشكيلاتها المتحررة من كل سلطة مسبقة، أو أية غاية مستهدفة أو دلالة محددة، غير الإبداع ذاته. وبهذا، يصبح مفهوم الإبداع مرادفاً لمفهوم القطيعة المطلقة لكل ما هو سائد قائم. ولهذا، قد نتبيّن فى كثير من الظواهر الإبداعية الحداثية ازدواجا فى البنية الإبداعية نفسها بين تخطيطها العقلانى، ولاعقلانية أو انعدام هذه الدلالة. ومن هنا، فى تقديرى يبدو الإبداع الحداثى ـ أحيانا ـ على درجة عالية من الغموض، ليس الغموض الذى هو من طبيعة كل إبداع أدبى وفنى، وإنما الغموض الذى يصل إلى حد الإبهام والعتامة، وقد يبدو أحيانا أخرى على درجة مبتذلة من النسج العادى لبنيته اللغوية. فالمهم هو المغامرة المتمردة على ماهو سائد مسيطر، ولكنها أحيانا المغامرة العبثية أو العدمية أواللعب اللفظى الذى لايكاد يفضى إلى دلالة. وما أكثر الأمثلة

وما أشد تنوعها، من تشكيلات طباعية ذات هياكل مربعة أو مثلثة أو مستديرة، أو تحويل للأبنية الشعرية إلى رسوم لحيوانات أو نباتات أو كتابتها بخطوط زخرفية حديثة أو قديمة إلى غير ذلك.

وهكذا، يتحول الشعر أحيانا إلى أشكال خالية من دلالتها، التى يحملها معجمها اللغوى وتراثها الثقافى، ودون أية إضافة إليهما، وقد يتحول إلى علاقات متشابكة أفقية أو رأسية، لا يوحّدها رباط معنوى كلى، اللهم إلا خروجها على منطق الترابط التقليدى دون أية دلالة جديدة وقد تجمع بين أبنية مختلفة لغوية سردية أو غنائية أو توثيقية إلى غير ذلك.

وتختلف هذه التجارب بين التسطح والرصانة، بين العبث الخالص والاجتهادات الجادة، فضلا عن تنوع التشكيلات التجريبية. وأكتفى بمثالين من هذه الاجتهادات الجادة الرصينة، حتى لا يكون حكمنا على التجريبية الحداثية حكما سلبيا مطلقا.

المثال الأول هو ديوان شاعر كبير على درجة عالية من الثقافة والدربة والخبرة والرؤية الإنسانية، وله دواوين أخرى لا ينطبق عليها ماينطبق على ديوان «آية جيم» الذى أعدّه مسرحا للعب لغوى محض، وإن كان لعبا يتضمن معانى مستترة، يمكن استخلاصها واستنتاجها عقليا بالمفارقة اللغوية أو المعنوية، ولكنها لا تسهم فى أن تجعل لهذا الديوان قيمة شعرية حقيقة.

أما المثال الثانى فهو (الكتاب) لأدونيس، الذى أعُدّه أهمّ ما أصدره فى السنوات الأخيرة. وهوكما يقول فى مدخله: «مخطوطة تنسب إلى المتنبى يحققها وينشرها أدونيس»، وهو يضع له عنوانا فرعيا هو «أمس المكان الآن»، مما يوحى بتاريخية متصلة فى أجزائه التالية بعد هذا الجزء الأول من (الكتاب). و(الكتاب) عبارة عن تأريخ يتخذ من السنة الحادية عشرة هجرية سنة تأسيسية له ويمتد حتى أواخر القرن الثانى عشر للهجرة. و(الكتاب) يكاد يذكرنى ـ فى الحقيقة ـ بديوان (مجنون إلسا) لأراجون، الذى هو ملحمة تاريخية شعرية مجيدة تجمع بين السرد والقصائد الغنائية والدرامية والسرد العادى أحياناً، وتصور محنة خروج العرب من الأندلس وما عانوه من جراء ذلك. وهو من أجمل وأنبل دواوين أراجون.

و«كتاب» أدونيس هو تأريخ شعرى كذلك لما تعرض له شعراء وعلماء وفقهاء ومتصوفة وأدباء لصنوف التعذيب والامتهان والقتل طوال تلك المرحلة المحددة، وهو يجمع فى تأريخه بين السرد العادى والسرد شبه الشعرى والشعر الغنائى والإشارات التوثيقية. ويكاد يتلخص الكتاب فى بيت شعرى هو:

كأنما التاريخ مشجب تعلق عليه الرؤوس.

وهو يكرس كل صفحة من صفحات أقسامه الأربعة فى جزئه الأول لشخصية من تلك الشخصيات التى تعرضت لمحنة. فيعرض لمحنتها على لسانها، بأشعارها أو بكلماتها أو على لسان راوية. على أن كل صفحة تنقسم إلى هامش على اليمين يتحدث فيه الراوية، وهامش إلى اليسار للتوثيق فى أغلب الأحيان وفى وسط الصفحة مستطيل فى أعلاه بعض الملامح الحياتية للشخصية، وفى أسفله ما يمكن أن نعدّه بلورة شعرية دالة على محنة أو تجربة هذه الشخصية. وهناك تنويعات تشكيلية أخرى فى الكتاب.

والكتاب يسوده التخطيط الدقيق والعقلانية المحكمة فى تتابع الشخصيات والتحقيب التاريخى لها. وهو تجربة تشكيلية تحمل دلالة واضحة تكاد تغلب على دالها الشعرى. ولهذا، فهو نموذج آخر للتجريب الشعرى

نقرؤه بعقولنا وثقافتنا أكثر مما نتذوقه تذوقا شعريا اللهم إلا فى صفحاته الأخيرة التى يطلق عليها اسم «توقيعات» ، وما أجدر هذا «الكتاب» بقراءة تحليلية تفصيلية.

وأشير، أخيرا، إلى نموذج استمعنا إليه فى هذا المؤتمر فى مداخلة الدكتور كمال أبو ديب. وما كان لى أن أتجنب الحديث عنه، وأرجو ألا أكون مغاليا إن قلت إن هذا النموذج يكاد يكون نموذجا فذاً لما يمكن أن تحققه المغامرة التشكيلية الخالصة، التى هى فى الحقيقة ليست إلا الامتداد الطبيعى والمنطقى للفلسفة التى تذهب إلى حصر الإبداع فى الدوال وتغييب، بل إلغاء، الدلالات. فالنتيجة لهذا التجريب النموذجى هو إلغاء التاريخ الإنسانى والانتقال إلى الجغرافيا الصامتة، أى إلى واقع تشكيلى غير إنسانى يفتقد أية دلالة، اللهم إلا التواجد فى مكان، أو بالأحرى فى زنزانة مكانية مصمتة.

وأكرر أن نقطة البداية التى تضل بالإبداع إلى هذا المصير هو قصر الإبداع على الدوال دون الدلالات، فضلا عن التفريق الحاد بينهما (تمنّيت لو كان بحث الدكتور كمال أبو ديب بين أيدينا، لأتاح لنا ذلك تحليلا تفصيليا له).

على أننا نتبين، فى ضوء هذه الأمثلة الثلاثة، أن هناك أكثر من تشكيل تجريبى، بل هناك مالا حدّ له من التشكيلات. كما نتبين اختلافا وتنوعا فى المستويات.

وهناك، بغير شك، أمثلة أخرى، لعلها استطاعت أن تُحسن التفاعل بين دوالها ودلالاتها، أو جنحت إلى هذا الجانب على حساب الجانب الآخر.

وأقول فى النهاية إن قضية التجريب فى الشعر الحداثى تكاد تستعيد فى الحركة النقدية من جديد قضية العلاقة بين الدال والمدلول، أو الصياغة والمضمون، رغم محاولات طمسها طوال السنوات الماضية، وإن تكن تتجلى على مستوى جديد أكثر التباسا وتعقيدا من تجليها السابق.

إن قضية التجريب فى الشعر الجديد، رغم ما تثيره من تساؤلات، وماقد تفضى إليه من فضاءات مصمتة، تشكل ـ بغير شك ـ خصوبة فى الحركة الإبداعية والنقدية على السواء، وهى التى تفجر ما نسميه «بأزمة الشعر العربى المعاصر، وتعطّل تواصله مع الجماهير القارئة بل المثقفة».

على أنها، فى تقديرى، ليست مجرد أزمة شعرية، بل هى جزء من أزمة عامة فى ثقافتنا وأوضاعنا العربية المعاصرة عامة، نتمنى أن تكون مخاضا ـ مع اجتهادات أخرى فى مختلف المجالات ـ إلى مرحلة إبداعية وإنتاجية وقومية جديدة نجاوز بها واقعنا المأزوم.

# الشعر والنقد

## محمود الربيعى*

ما الشعر؟

«الشعر محاكاة للطبيعة، غايتها التطهير، بإحداث توازن فى النفس، يخلصها من القدر الزائد عن حاجتها من عواطفها الغريزية، وبخاصة من القدر الزائد من عاطفتى الخوف والشفقة» (أرسطو).

بل

«الشعر محاكاة للطبيعة غايتها المزاوجة بين المتعة والفائدة» (هوراس)

بل

«الشعر محاكاة للطبيعة هدفها تعليمى أخلاقى» (سدنى).

بل

«الشعر تعبير تلقائى عن فيضان المشاعر الغلابة» (وردزورث).

بل

«الشعر غيبوبة أوبيوم» (كبلاخان كوليردج).

* ناقد ومترجم، مصر.

بل :

«الشعر نقد الحياة» (ماثيو آرنولد).

بل :

«الشعر بنية هندسية من الحواس المشخصة المعادلة للمشاعر» (إليوت)

بل :

«الشعر تحفيز اشتراكى هدفه العمل على إزالة الفوارق بين الطبقات» (الواقعيون الاشتراكيون).

بل :

«الشعر تحفيز وطنى عام» (وطنى لو شغلت بالخلد عنه.. نازعتنى إليه فى الخلد نفسى).

بل :

«الشعر تهييج شعورى عام» (وفى ذلك نماذج لا تحصى!).

ولن أدخل فى تعريف الشعر من وجهة نظر سيكولوجية، أوسوسيولوجية، أو بنيوية، أو تفكيكية، فإن ذلك قد يوردنى موارد الشجار مع الآخرين، أو الإشفاق عليهم، أو السخرية بهم، وأنا لا أحب شيئا من ذلك. لذا أستمر فى طريقى:

ما الشعر؟

«الشعر دعوة للخيال ليكون فى خدمة المنطق» (جونسون).

بل

«الشعر إحلال العاطفة فى الفكرة والكلمة» (جون ستيوارت ميل).

بل

«الشعر أن تصنع بالكلمات ما يصنعه الرسام بالألوان» (ماكولاى).

بل

«الشعر هو التجسيد الموسيقى للجمال» (إدجار الآن بو).

بل

«الشعر هو الفكر الموسق» (كارلايل).

بل

«الشعر إرساء ركائز نبيلة للعواطف النبيلة» (راسكين).

بل

«الشعر أن تقول شيئا عظيما بطريقة بسيطة »(إدوارد فتزجيرالد).

بل

«الشعر أن تقول كلاما خالدا يبقى على الزمان» (أودن).

بل

«الشعر هو تسجيل ردود فعل الإنسان فى مواجهة الحياة» (لويس ماكنيس).

بل

«الشعر مجال يرتاد فيه المرء دهشته الخاصة» (كرستوفير فراى).

وإلى القارئ هذه المحاورة القصيرة بين بوزويل وجونسون:

بوزويل: ما الشعر؟

جونسون: إنه لأسهل علىّ كثيرا أن أحدد لك «ماليس بالشعر»، أما تحديد «ما الشعر»فأمر فى غاية الصعوبة؛ ذلك أن الناس جميعا يعرفون الضوء، ولكن من منهم يستطيع تقديم تعريف له؟

والآن: هل نيأس من تقديم تعريف للشعر مادمنا لا نستطيع تقديم تعريف للضوء؟ أو نمضى لطرح محاولات أخرى قام بها قدامة بن جعفر وحازم القرطاجنى وغيرهما فى النقد العربى الحديث، وقام بها البارودى وشوقى من شعراء العرب فى العصر الحديث، ثم قام بها مئات النقاد والشعراء ممتازين وأوساطا؟ أو ترانا نكون على الجادة حين نقول إن كل قصيدة جيدة تقدم تعريفها الخاص للشعر ضمنا، وذلك بتميزها وانفرادها عن القصائد الأخرى الجيدة؟

على أننا ينبغى، فى جميع الأحوال، أن ننصت قبل طىّ هذه الصفحة إلى هذا الكلام البديع لأكتاڤيوباث:

الشعر حالة ما بين:

ما آراه وما أقوله.

وما أقوله وما أسكت عنه.

وما أسكت عنه وما أحلم به.

وما أحلم به وما أنساه.

(ترجمها قيصر عفيف، وتصرفت أنا فى الصياغة تصرفا يسيرا).

هل نستطيع أن نستخلص شيئا مما سبق؟ أو هو الشتات؟ إننى أرى من بين هذا الذى يبدو شتاتا صيغة يمكن استخلاصها والاتفاق عليها؛ هى أن الشعر فن قولى، لا هو صوت خالص كما هو الحال فى الموسيقى (وإن كان الصوت جزءاً لا يتجزأ منه)، ولا هو لون كما هو الحال فى الرسم (وإن كانت الصور البصرية ـ

وجوهرها الألوان ـ جزءاً لا يتجزأ من خامة الشعر) ولا هو نحت أو فن تشكيلى (وإن كانت الهندسة والتشكيل عنصرين ملحوظين فى كل تجسيد شعرى فعّال). وإذا لم تثر عبارة «الشعر فن قولى» خلافا كبيرا (ولا بأس بأن تكون ليست جامعة مانعة)، فإننا نستطيع أن نبنى عليها القول بأننا إذا دخلنا إلى الشعر من باب لغته نكون قد دخلنا إليه من بابه الطبيعى، وإذا دخلنا إليه من أبواب أخرى (التاريخ أو الجغرافيا، أو السياسة، أو القومية، أو علم النفس، أو علم الاجتماع أو حياة صاحبه، أو حتى علم اللغة)، نكون قد دخلنا إليه من الباب غير الطبيعى، فنكون قد أخطأنا المدخل، أو على الأقل نكون قد أخطأنا فى ترتيب أولويات الدخول إليه.

وأتقدم الآن إلى سؤال آخر: ما موقف النقد من الشعر؟ أو بعبارة أخرى تؤدى المعنى: ما علاقة الناقد بالنص الشعرى؟ وما الذى يحرك الناقد لاختيار النص الشعرى الذى يتعامل معه؟ وأستريح فى الإجابة عن هذا السؤال إلى كلام كنت قد قرأته ونسيت صاحبه، والمصدر الذى قرأته فيه، ولكننى لم أنس فحواه، بل بقى هذا الفحوى يكبر فى نفسى على مر السنين، وبذا أثر على معتقدى النقدى تأثيرا كبيرا. يقول هذا الكلام إن ناقد الشعر مثل كلب الصيد، وإن القصيدة مثل أرنب الحقل، فإذا رأى كلب الصيد أرنب الحقل تحرك من فوره ـ وبغريزته ـ إلى العمل. هذا كلام جميل، مركز، بعيد المرمى، وهو محتاج منا إلى أكبر قدر من التأمل، وطول النظر. الكلب لابد أن يدرب (وإلا ما تحقق له هذا الفعل الشرطى فى القيام الغريزى للعمل) وأرنب الحقل لابد أن يظهر (وذلك حتى يوفر الجانب الآخر الضرورى للفعل الحيوى)، وتلك العملية الحيوية الشرطية (شبه الغريزية) عملية أبعد ما تكون عن الميكانيكية (وإن بدت فى عدم تخلفها كذلك)، وذلك لارتباطها بملابسات وشروط معقدة غامضة، تحس ولاتكاد توصف.

وأود أن أضيف إلى المثال السابق مثالا آخر أمدنى به صديقى السعيد بدوى، وذلك إثر حادثة «نقدية» حدثت لى من سنين طويلة. كنت قد نشرت بحثا نقديا طويلا عن نص شعرى واحد قصير، فكتب معلق يقول إن البحث جيد والقصيدة ضعيفة. ولعله أراد أن يدخل السرور علىّ، ولكننى استأت بالطبع لأن منهجى النقدى العملى القائم على العمل من داخل النصوص يأبى أن ينفصم النص عن النقد الذى يتناوله، بحيث لايصح الحكم على أحدهما حكما مجافيا للحكم على الآخر. وأراد السعيد بدوى أن يواسينى فكتب لى رسالة شخصية يشرح فيها نظرته إلى الشعر والناقد. قال: إن القصيدة عنده تمثل «نقرة أبو الغيط» والناقد يمثل «المرأة المريوحة» (وهى التى تلبس جسدها الشيطان)؛ فنحن نراها جالسة فى «حفلة الزار» عليها الهدوء والوقار حتى إذا جاءت نقرتها هبت للعمل. إنها لا تدخل أبدا حتى تجىء النقرة، وهى لا تتأخر لحظة عن مجىء هذه النقرة.

وأقول تأسيسا على ما مضى ـ وارتياحا له ـ إنه إذا حركت قصيدة تتناول السياسة ناقدا فدخلها من باب السياسة، يكون صاحب «نقرة سياسية» لا «نقرة نقدية أدبية»، وقس على ذلك كل عمل شعرى يحرك «ناقده» من بابه الموضوعى لا من بابه اللغوى؛ ذلك ـ وأكرر ـ أن الشعر شعر والسياسة سياسة، والشعر شعر والوطنية وطنية، والشعر شعر والتاريخ تاريخ. أما إذا حركت القصيدة الناقد من باب لغتها فإن نقرته الصحيحة فى هذه الحالة تكون «نقرة نقديه أدبية». ويمكن لمثل هذا الناقد بالطبع أن يدخل لغويا، وينتهى سياسيا، أو وطنيا، أو ما شئت، ولكن ما بيده من سياسة، أو وطنية، أو تاريخ، لايمكن أن يكون عندئذ مطابقا مطابقة معرفية للسياسة أو الوطنية أو التاريخ الذى هو متاح له قبل دخوله نسيج القصيدة (وأذكّر هنا ـ دون أدنى نية للتحرش بالفهم المشوه لمعنى الحداثة بمعنى قول الجاحظ دون أن أعى نص عبارته: إن المعانى مطروحة فى الطريق.... وإنما الشعر جنس من التصوير.. إلخ).

ولن أدع قارئى فى منتصف الطريق، وإنما أعرض عليه نصا شعريا قصيرا هو واحد من آلاف النصوص التى تمثل «نقرتى» فى الشعر العربى، وهو (ويااللدهشة) نص يعرفه القاصى والدانى، وهو (ويااللدهشة كذلك!) للمتنبى:

صـحب الناس قبلنا ذا الزمـانا

وعناهـم من شـأنـه مـا عـنانا

وتولوا بـغــصـــة كلهم مـنه

وإن سـّـر بعــضـهم أحــيـانا

ربما تحـسـن الصنيع ليـاليـه

ولكـن تكدر الإحـــســـانا

وكـــأنا لم يرض فـــينـا بريب

الدهر حـــتى أعـانه من أعـــانا

كلـمـــا أنبت الزمــــان قـنا

ركّب المـرء فى الـقنـاة سنـانا

ومراد الـنفوس أصغـر من أن

نتـعـادى فـيـــه وأن نتـفـانى

غـيـر أن الفـتى يـلاقى المنايا

كـالحـات ولا يلاقى الهـــوانا

ولو أن الحـيــاة تتــبـقى لحىٍّ

لعـــددنا أضلنا الشـــجـعـــانا.

وإذا لـم يـكـن مـن المـوت بـد

فـمن العــجز أن تكون جـبـانا

كل مـــالـم يكن من الـصـــعب

فى الأنفس سهل فيها إذا هو كانا

يسود جو «الصحبة» فى المطلع، ولكن لا ينتهى البيت إلا ومعنا عنصر مضاد (مناوش) هو «العناء»، وهذا العنصر المناوش سرعان ما يفعل فعله، فنجد أن الأمر تحول فى البيت الثانى إلى سيادة عنصر «الغصة»، فى حين يقتصر عنصر «السرور» على المناوشة. وهكذا تتبادل الأجواء مواقعها، فتخلى الصحبة موقعها للعناء (أو تكاد)، ويخلى السرور موقعه للغصة (أو يكاد). كل هذا فى مساحة مركزة جدا، مساحة بيتين اثنين!

وحين يمتد التعبير الشعرى يصبح العنصر القاتم من الحياة عنصرا سائدا: ولكن تكدر الإحسانا (البيت الثالث)، وتأمل «لكن» المستقرة المطمئنة فى جانب الكدر، و «ربما» الاحتمالية المترددة فى جانب «إحسان الصنيع».

على أن القصيدة تعمل جاهدة منذئذ ـ وبعد الأبيات الثلاثة الأولى ـ فى تنمية المعنى وتطويره؛ إذ ليس الزمن وحده هو الذى يمثل العناء والغصة والكدر منذ الآن، بل ينضم العنصر البشرى رافدا إضافيا فعالاً يعين الدهر على الختل والريب. وهذا يجعل المعنى يبدو مقيداً ومفتوحا فى آن؛ فإذا نظرنا إلى الرافد الجديد فى حدود أنه مساعد ومعين كان قيدا، وإذا لحظنا العموم المتمثل فى كلمة «من» كان إطلاقا. وعنصر الإطلاق هذا هو الذى يساعد على استمرار المعنى صاعدا إلى ذروة محتومة فى نهاية القصيدة.

لقد أرست الكتلة الشعرية المكونة من الأبيات الأربعة السابقة ركيزة صلبة أسست مقدمة واسعة للمعنى، فى نسق متوازن دقيق، تأرجح بالحياة حتى استقر بها فى أذهاننا على نحو يجعل «الشقاء» فيها أصل مستقر، و «السعادة» محات. وقد هيأ هذا الجو المناسب لإرساء النتيجة على المقدمات، وأكاد أقول إرساء «السقف على الحيطان»، وهذه هى النتيجة الأولى :

كلمـــا أنـبت الـزمـــان قـنـاة

ركّب المـرء فى القـناة سنـانا

وبرهانى على أن هذا البيت نتيجتها أنه خلاصة مستخلصة على نحو متوازن مركب للعناصر الموزعة بطريقة فعالة جدا فى الأبيات الأربعة السابقة. وبرهانى على أنه يكون «سقفا» متينا لما مضى أنه يسوده معجم صلب محسوس (تأمل: أنبت/المرء/قناة/ القناة/سنانا ـ وتأمل كذلك التوازن الدقيق على مستوى توزيع التعريف والتنكير)، فى حين أننا نلاحظ أن معجم الأبيات الأربعة السابقة: يكاد يخلص للمجردات (الصحبة/الزمان/العناء/الأمر/التولى/الغصة/السرور).

على هذا النحو تكون القصيدة جاهزة الآن للتقدم نحو بناء كتلة شعرية جديدة تصبح ذروتها نتيجة أخرى أشد تركيبا وتعقيدا؛ ذلك أن هذه النتيجة الأولى التى فرغت من الكلام عليها ستدخل فى النتيجة الأخرى ـ أو نتيجة النتائج ـ وتصبح خيطا فى نسيجها:

ومـراد النفـوس أصـغـر من أن

نتـعـادى فيـه وأن نتـفـانى

ثمة «مراد نفوس» قريب، وهو الذى يعبر عنه هنا، وستردفه القصيدة عما قريب «بمراد نفوس» من نوع آخر. ويمكن القول إن هذا «المراد» «مراد صغير» وآية صغره أنه لايصح أن ينهض سببا للتعادى (ولاحظ صيغة «التفاعل»)، دعك من أنه ينهض سببا للتفانى (ولاحظ أيضا صيغة «التفاعل»). وينتج عن هذا ـ بداهة ـ أن صيغة السلام (الوجه الآخر للتعادى)، أو قل معنى «الصحبة» ـ التى أشارت القصيدة إليه فى مطلعها ـ صيغة حيوية فى الحياة، وهى كذلك لأنها لازمة لحفظ الحياة (الوجه الآخر للتفانى). ثمة مطلبان حيويان، إذن، هما السلام والحياة، أو الحياة فى سلام، وهما مطلبان يصغر إلى جانبهما التعادى والتفانى. إنهما لا يصغران فحسب، بل يصيران «أصغر».

لكن مهلا ! فكل هذا مرتبط بالمعنى السابق للحياة. هذا المعنى الذى ستقلبه القصيدة رأسا على عقب، وذلك بتقديم معنى آخر للحياة يصبح المعنى السابق إلى جواره مرفوضا بسلامه (نفى التعادى) وسلامته (نفى التفانى) :

غـيـر أن الفـتى يلاقى المـنايا

كـالحـات ولا يلاقى الهـوانا

إذا كانت الحياة التى قررتها القصيدة فى الأبيات السابقة - والتى يصغر فيها «مراد النفوس» - تنقض هنا بكلمة واحدة هى كلمة «غير»، فلابد أن يكون الذى سنواجهه منذ الآن نوعا آخر من الحياة مضادا فى مفهومه للمعنى السابق. وكلمة «الهوان» هى حجر الزاوية الذى يؤسس عليه المعنى الجديد؛ إذ الحياة الجديدة هى حياة «الهوان»، وهى نوع من الحياة يلزم لردها إلى صوابها - وهى الحياة الخالية من الهوان - لا التعادى والتفانى فحسب، بل التعادى والتفانى فى أبشع صورة لهما: «المنايا كالحات».

وتقف كلمة «الفتى» فى مطلع هذه الصورة الجديدة، التى قلبت الصورة السابقة رأسا على عقب، مالئة مساحة الرؤية كلها. وعلينا إذا أردنا التمكن من هذه الصورة أن نخلّص الذهن أولا من الظلال التى تحيط بمعنى «الفتوة» فى السياق الشعبى الحديث، بخاصة ما يتصل منها بالجانب الذى لا يخليها من «العنجهية»، والصخب، والتدمير. فإذا فعلنا ذلك ودخلنا بنوع من «الحس التاريخى» على مادة: ف ت ى بدا لنا لقاء «المنايا الكالحات» فى ضوء جديد، «ضوء» يقف مضادا لما يحمله «التعادى والتفانى» من «ظلال». لقد أصبح الخيار لا بين الحياة والموت، وإنما - ويالالدهشة! - بين الهوان والموت، بل ينبغى أن أقول: بين الهوان وأبشع صور الموت. وهكذا يتجلى الهوان باعتباره «موتا نموذجيا»، تتضاءل إلى جواره ألوان الموت الأخرى، متدرجة فى صورتها من الموت العادى (تتفانى) إلى الموت غير العادى (المنايا كالحات). وهكذا تقدم لنا القصيدة فكرة الموت فى ثوب جديد، أو - بعبارة أخرى - تلفت أنظارنا إلى مقابل جديد للحياة النموذجية هو ذلك الموت النموذجى (الهوان).

وهكذا تتركنا القصيدة مع ألوان من الحياة: حياة العناء والغصة والكدر، وحياة الهوان، وحياة عدم الهوان، ولكننا إذا أنعمنا النظر وجدنا أنها تقدم لنا خيارا واحدا، أو بديلا واحدا للحياة، وهو بديل يضحى من أجله بالحياة (لايلاقى الهوانا). فإذا ما لاح هذا البديل الوحيد جهدت القصيدة فى أن تقدم لنا برهانا أو براهين لتثبيت هذا المعنى الجديد فى أذهاننا، وإقناعنا به، وهى برهنة «منطقية - شعرية» - إن أمكن القول - تنتشر على مساحة بيتين كاملين، وتتجه إلى أكثر من طاقة من طاقات الإقناع لدينا؛ فمنها ما يتجه إلى حسنا الغريزى بالحرص على الحياة العادية، ومنها ما يتجه إلى أبعد من ذلك. فى الجانب الأول تحاجّ القصيدة قضية الحرص على الحياة فى معناها العادى بأنه كان يكون ذلك مبررا لو أنه يضمن استمرار هذه الحياة، لكن ذلك لايمكن أن يتحقق، لأن التجربة الحسية فى رؤيتنا انقضاء كل حياة تثبت ذلك، ثم لسبب آخر منطقى عظيم هو أنه لو كان ذلك صحيحا لكان الشجاع أحمق الحمقى؛ لأنه يضحى بشئ يمكنه أن يستبقيه دون انقطاع.

أما فى الجانب الآخر، فتتجه القصيدة إلى «الموت». وإذا كان وجه العملة الذى يعرضه البيت الأول من البيتين أن الحياة منقضية على كل حال، فإن وجهها الثانى الذى يعرضه البيت الثانى - وهو لازم الأول - أن الموت حتمى، وكما فرضت القصيدة فى البيت السابق حتمية الإقدام الناشئة من حتمية انقضاء الحياة،

تفرض هنا حتمية الإقدام الناشئة من حتمية الموت. وهكذا تحشد القصيدة جزئيـات المعنى فى اتجـاه واحـد، لا يدع مجالا لتعدد «المواقف»، فيتركنا مع موقف واحد ناشئ من نتيجة المعادلة التالية: إما حياة منقضية (مع الجبن) أو حياة منقضية (مع الشجاعة) أو إما موت حتمى (مع الجبن) أو موت حتمى (مع الشجاعة)، وبوسع كل صاحب عقل وعينين أن يختار! وإذا اتضحت القضية على هذا النحو فمن منا يلتبس عليه طريق الاختيار؟

على أن أمر الحياة والموت، وبالتالى أمر الشجاعة والجبن، لا تحسمه البرهنة وحدها، وإنما هو محتاج فى النهاية إلى فضل إغراء، وذلك من طريق «ذهنى ـ عملى». وهذا الطريق خصوصا تجده كثيرا فى شعر المتنبى، ولكن القصيدة تجمله هنا فى بيت ختامى يتوج «الإقناع» من ناحية، ويضم طرفى القصيدة فى دائرة محكمة من ناحية أخرى:

كل مالم يكن من الصعب فى الأنفس

سـهل فـيـهـا إذا هـو كـانا

أى شئ ذلك «الصعب فى الأنفس» الذى تشير إليه القصيدة؟ هل هو «نقيض الصحبة» الذى جاء فى الافتتاحية (وهو الفراق بالموت)؟ أم هو «نقيض العناء والغصة والكدر»، بحيث يصبح الموت هو الراحة الحقيقية، وإن بدت قبل حدوثها على غير ذلك؟ أم تراه الانتصار على «مراد النفوس» الذى قد يدفع (مراد النفوس) إلى قبول «الهوان»؟ أم هو اختيار الموت فى سبيل حياة أفضل (للنفس أو للغير)، وذلك على نحو متدرج يجعل منه مطلبا يسعى إليه، وذلك فى ضوء التفضيل الذى عبرت عنه القصيدة فى «يلاقى المنايا كالحات ولا يلاقى الهوانا)؟ أم هو كل ذلك مجتمعا؟ الحق أن بدائل المعنى تبقى متواردة ـ بل مزدحمة ـ على الذهن، ويبقى مغزى القصيدة مفتوحا لكل احتمال لا ترفضه لغتها. وليس من طبعى أن أخرج عن نطاق العمل الأدبى فأفسره بشئ من خارجه، ولكن عذرى فيما سأفعله الآن أنه خروج خفيف، وأنه من المتنبى وإليه، قال المتنبى:

إلـف هـذا الـهـــــواء أوقـع

فى الأنفس أن الحمام مُرّ المذاق

والأسى قـبل فرقـة الروح عجـز

والأسى لايكون بعـد الفـراق



# الديمقراطية والاستبداد في تناول النص الشعرى

مريد البرغوثى*

تكتب فتسوافا تشمبورسكا قصيدة الفكرة ذات الهاجس الفلسفى إلى جانب قصيدة المفارقة العابرة التى تقود إلى الدهشة أو الابتسام. ويرثى شيموس هينى شهداء الكفاح الأيرلندى، ويكتب المقطوعات متساوية الأسطر، ويصف فلاحات البطاطا، إلى جانب نصوصه التى تقيم حوارها الحميم مع دانتى. وأراجون لا يتردد فى منح شكل النشيد لقصائده عن المقاومة الفرنسية جنبا إلى جنب مع نصوصه السيريالية وسيرة حبه لزوجه. ويانيس ريتسوس الذى فتن الشعراء العرب بقصائده القصيرة، وفاتهم الالتفات إلى إغريقياته الشاسعة، لا يقل شأنا عن مواطنه صاحب جائزة نوبل أوديسيوس إيليتيس الذى ظلت عينه مفتوحة على مفردات الأوليمب من إيقاع وآلهة. إنهم مبدعون واثقون، لا يخشون قساوسة الحداثة والمبشرين بالنظريات التامة. إنهم يعرفون جيدا أن الشاعر يواجه سؤال التجديد مع كل قصيدة جديدة؛ لأن كل قصيدة تطالب شاعرها بجماليات خاصة بها. وهم، فى ساعات الكتابة، لا يعملون على تلبية مطالب الموضة الأحدث فى «بوتيك» النقد، بل يلبون مطالب مسوداتهم هم. وشعرنا العربى القديم، فى أوج ثقته، حمل على صفحته توقيعات نظراء لا يتشابهون؛ كامرئ القيس والخنساء وأبى تمام وأبى نواس والمتنبى وأبى العلاء؛ وحاور المصائر والكؤوس، وتنقل على هواه بين الجليل والعابر، وبين العمود والموشح، وبين المقدس والشبقى؛ قبل أن يدركه انحطاطه الزخرفى الطويل ويتأتى عليه أن ينتظر خمسة قرون لينهض مرة أخرى.

---

* شاعر، فلسطين.

وكان من الممكن لثورة الشعر العربى الراهنة أن تتأمل أسئلتها الجوهرية، وأن تتحاور فيها الاقتراحات الإبداعية وتتجاور، فى إطار من الاختلاف الوسيم؛ لو امتلكت الثقة بالنفس التى لا غنى عنها لكل مشروع راديكالى هاجسه الجمال. فالتنقل بين حريات غزيرة واجتهادات متدفقة بلا تأثيم ولا تحريم هو الذى يصون حيوية الفنون وينقذها من الانقراض. لكن اهتزاز ثقتها أدى إلى انشغالها بمعارك ميكروسكوبية تثير ما لايتوحد: الشفقة والضحك. كأن يتمنى صاحب اقتراح شعرى إبادة الاقتراحات الأخرى؛ وأن يفترض ناقد ما أن منهجه هو المنهج الوحيد الجدير بالاعتماد وأن ذائقته هى ذائقة الأمة كلها. والطرفان لا يدركان أن انتفاخ الثقة بالذات هو العلامة على امتلائها بالهواء.

يمتزج فى لاوعى بعض مثقفينا أمران متناقضان ظاهريا هما اطمئنان القبيلة وتوجس الريف. الأول يتمثل فى أخلاقيات العصابة المحصنة بأقفال السعادة وأوهام التأكد، والثانى يتمثل فى التطلع الريفى الذابل إلى المدينة. لكن مدينتنا ترى نفسها ريفا للعالم الغربى وتنظر نظرة انكسار وانبهار إلى منجزات سواها. ولهذا، فإن أصحاب الوصفة الإبداعية الجاهزة يقتلون على سياجهم المطمئن كل العصافير القلقة التى لم يصدروا لها هم بطاقة الهوية وإذن المرور. والشاعر الفلانى يناضل لا ليكتشف كواكب جديدة فى عالم الشعر بل للالتحاق بمواكب شيوخ الطرق الشعرية الرائجة؛ ليقيم الشيخ واللاهث وراء الشيخ احتفالات النفاق المشترك حيث ينثر كل منهما النرجس على أكتاف صاحبه. كأن الشاعر التابع ريف والشاعر المتبوع هو المدينة؛ لكنهما معا، بسبب غياب الثقة بالنفس، تابعان. والمسألة لا تقتصر على الشعر وحده. إن نفرا غير قليل من المجددين فى الرواية العربية يخشون استخدام الحكاية أو السرد الواقعى أو السياق البوليسى أو المواضيع التاريخية أو الفلسفية كتلك التى «لا يخشاها» مجدد واثق كـ «أمبرتو إيكو» مثلا. إن شعوبا سلب منها حق المشاركة فى صياغة مصيرها طوال قرون عديدة لابد أن تفقد ثقتها بذاتها. وإن كثيرا من مبدعيها ونقادها لن يستطيعوا ممارسة الحريات الفنية المتاحة للمبتكرين الأحرار. وفى ثقافة الحزب الأوحد والزعيم الأوحد والشاعر الأوحد والحبيب الأوحد والحقيقة الواحدة لا ينجو من الخوف والارتباك شىء، بما فى ذلك قراءة نص أو كتابته. إن حداثة القشور ألحقت ضررا بثقافتنا أدى إلى اختصار السياسة فى الهجاء واختصار المرأة فى الجنس. فهل هذا هو المستقبل أم الماضى؟

إن ازدراء التعددية عندنا أمر لا تمارسه النخبة السياسية المهيمنة وحدها. النخبة المعارضة أيضا ترفض التعددية. وفى المجال الثقافى، يرفضها المجددون كما يرفضها التقليديون بالضبط. إنه نسق فكرى أصولى بامتياز حتى لو ارتدى قناع الحداثة. هناك مدخلان لتناول النص الشعرى: مدخل استبدادى، ومدخل ديمقراطى.

المدخل الأول مسبق ومغلق، صاحبه يكوّن رأيه فى النص «قبل» التعامل معه. إنه لا يفكر فيما يرى بل يرى ما يفكر فيه. وهذا ما اعتاد أن يرتكبه كل من يريد تحويل إيديولوچيته إلى ذائقة جمالية؛ أو من يريد تحويل ذائقته الجمالية إلى إيديولوچيا. وهذا واحد من تعريفات الاستبداد. إن شاعرا ذائع الصيت قد يكتب قصيدة رديئة، لكن أفراد «قبيلته» من نقاد وصحفيين يهرولون للتهليل لها أيضا وكأنهم ليسوا بحاجة لقراءتها أصلا. يكفيهم أنها من إنتاجه لتكون كاملة الأوصاف و.. تفتنهم . إن هذا السلوك هو سلوك عصابة سعيدة. العيب هو عيب «الآخرين». «نحن» دائما على حق. وهذه الـ «نحن» لا تشمل المهيمن الذائع الصيت فقط. إنها تشمل الحداثى والتجريبى الرضيع أيضا عندما يتوهم أن حداثته هى القول الفصل الذى لا قول بعده وأن تجريبيته هى التتويج النهائى لمسيرة الشعر فى العالم!

أما الثانى فهو تناول طازج متفتح. صاحبه يسلم نفسه للنص الشعرى بقوانين ذلك النص لا بقوانين الأرفف الملساء. إنه يضع مسلماته النقدية جانبا (لبعض الوقت) مهما كانت جدارتها ليدخل دخولا «بريئا» (ومؤقتا أيضا) إلى الاقتراح الفنى الذى تطرحه القصيدة. قد يلقى بها «بعد» ذلك إلى سلة المهملات، لكن ليس «قبل» ذلك. وقد يمجدها، لكن لاعتبارات «تنبع» من داخلها، لا لاعتبارات من خارجها «تصب فيها». أصحاب هذا الاتجاه هم الأكثر وعيا بحريتهم وبحرية الفن معا، وهم الذين يدركون أن بوسعنا تعليب عصير البرتقال وليس النظريات الإبداعية، ويدركون أيضا أن التعميم الوحيد الذى يمكن تعميمه باطمئنان هو أنه لاوصفة فى الفن.

لم يعبأ العقاد بهيمنة شوقى فشنّ عليه هجمته المعروفة. لكن العقاد، بعد ذلك، اتخذ موقفا معلّبا من صلاح عبدالصبور؛ وأحال اقتراحه الشعرى إلى لجنة النثر «للاختصاص» (وهنا أفتح قوسا لتحية شيخ من شيوخ النقد الديمقراطى هو إحسان عباس الذى رغم تدريبه الكلاسيكى كان أبرز وأول المرحبين بشعر الحداثة المتمرد على الذائقة الكلاسيكية كلها فى أواسط هذا القرن. وهو الآن ينظر باحترام إلى تجربة قصيدة النثر). لقد تجاوزت أسئلة الشعر وأسئلة النقد الآن واقعة شوقى والعقاد وعبدالصبور؛ لكن لها دلالة لا يمكن إغفالها فى الحديث عن «تناول النص الشعرى».

إن لدى العقاد اطمئنانا معدنيا بشأن الشعر يشبه اطمئنان الوتد. مأزق العقاد، وهو أيضا مأزق العديد من وعاظ الحداثة الآن، أن الشعر «متغير» بينما مدخلهم لتناوله مهيأ «سلفا». إن دخول النقاد والقراء من منطلق البراءة إلى قراءة السياب أدى إلى إقرار اقتراحه الشعرى المختلف عن اقتراح المتنبى. ولولا هذه البراءة لما تم الاعتراف بكافكا الذى هو ليس تولستوى أو بيازولينى الذى هو ليس إيزنشتاين، أو بلوحة «المهرج» لبيكاسو التى هى ليست «الجرنيكا»، أو بفيروز التى هى ليست أم كلثوم.. إلخ. إن الاطمئنان إلى وصفة واحدة فى الفن يؤدى إلى فنائه. واليقين المغلق هو الذى يفرخ كل أشكال الأصوليات يمينا ويسارا.

نعرف جيدا الانقلاب المذهل الذى قاده بريخت بثورته على المسرح الأرسطى؛ عندما خرج على العالم بنظريته عن المسرح الملحمى، بحيث أصبح المؤرخون يتحدثون عما قبل بريخت وما بعده. لكن دعونا ننصت إلى ما قاله هذا المجدد العظيم:

> يجب أن لاننسى أن مسرحنا اللا أرسطى ليس إلا واحدا من أشكال المسرح؛ إنه يدعم أهدافا اجتماعية معينة ولا يدعى أنه النموذج الأوحد فى المسرح عموما. إننى شخصيا أستطيع استخدام الشكلين، الأرسطى واللا أرسطى، فى عروض مسرحية بذاتها.

والتناول النقدى الأكثر شيوعا عندنا مرتبك فى تناول الراسخ والجديد ارتباكا مركبا. فمن التقديس التام للأول والتجاهل التام للثانى يصبح العيب معكوسا؛ فيتم استقبال بعض الجديد الزائف بقرع طبول التمجيد والثناء المبالغ فيه (فليس كل جديد جديدا)، ويتم تجاهل الراسخ الذائع الصيت (وليس كل راسخ مرفوضا). واللافت للنظر أن هناك اختلالا فى النسبة بين نصيب الشعراء المرموقين عندنا من الإعلام ونصيب إبداعهم من التناول النقدى الجاد. الأول فائض عن الحاجة والثانى لا يلبيها على الإطلاق.

ككل طاقات مجتمعاتنا تبدو حركة النقد الأدبى، فى مجملها، مكبلة، حالها كحال النقد الدينى والسياسى والاجتماعى. فعندما تصبح الأحزاب المعارضة مضحكة، والاجتهادات المخالفة للمؤسسة محرّمة،

والتفكير الحر المستقل معطلا، نستعيض عن إنجاز الشئ بالحديث الإنشائى والإنشادى عنه. إن اللغط العربى حول الحداثة أصبح بابليا تختلط فيه الأضغاث. وزاد من ذلك ارتباطه بالإعلام. فالنقد الإعلامى عاجز عن المراجعة الجريئة وعن الاكتشاف الجرىء. وهو لن يتورع عن اختلاق قيمة فنية لقصيدة لمجرد أن صاحبها ذو تاريخ شعرى سابق، أو ذو منصب رفيع، أو لمجرد أن رقيبا غبيا اعترض على نشرها لسبب (هو دائما سبب لا فنى) أو لمجرد تبنيها شكلا من الأشكال أو مضمونا من المضامين.. إلخ. وعندما تكون هذه القصيدة ممتازة حقا فالنقد الإعلامى لا يخبرنا بماذا تميزت. إنه يرسل إشارات متضاربة للقارئ تبعده عن الشعر برمته.

إن هناك أسئلة كثيرة حول المشهد الشعرى والنقدى الراهن تتعلق بمسلماته ومرجعياته وسعة ثقوب غرباله. فهل أجدنا قراءة الاستقرار وقراءة القلق؟ أم أن النقد عندنا مصاب بفكرة «المبايعة» ولم يتعود بعد على فكرة «الانتخاب» واختبار جدارة كل نص على حدة؟ هل استطاع أن يقيم صلة مقنعة بين وسائله النظرية والنص المحدد الذى يتناوله؟ هل تصدى لهدم أصنام التمر أو رفع الأقنعة؟ إن هيبة المنجز ينبغى أن لا تتحول إلى التهيب من تجاوزه. فجيل الرواد مثلا فتح نوافذ واسعة وأدخل هواء نظيفا إلى جملة الشعر العربى، وقدم إنجازا تاريخيا محفوظ القيمة والمقام. لكن مستقبل بعض شعرائه أصبح الآن وراءهم لا أمامهم. ومن ناحية أخرى (ولأن سوق الشعر لا أبواب لها)، فإن الأكثر سعادة وصراخا من بين الأجيال الشابة اللاحقة لايدركون الهوة بين صلابة مزاعمهم ورخاوة نصوصهم!

إن التناول الجرىء والبرىء لهاتين الظاهرتين هو وحده الكفيل بعقلنة الهيبة والتهيب معا؛ وهو الكفيل بجعل مرور الفيل من الغربال أمرا ينطوى على بعض الصعوبة.



# عن ترجمتى للشعر ...

عبد الغفار مكاوى*

ـ «أيها المترجم، أيها الخائن!» (مثل إيطالى).

ـ «الشعر لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حول تقطع نظمه، وبطل وزنه، وذهب حسنه، وسقط موضع التعجب..».

(الجاحظ، «الحيوان» جـ ١، ص ٧٥)

ـ «... ومعلوم أن أكثر رونق الشعر ومائه يذهب عند النقل، وجلّ معانيه يتداخله الخلل عند تغير ديباجته، لكننى مع ذلك أتيت ببعضها لإفصاحها (أى ببعض أشعار هوميروس) مع ما تقدم وصفه، عن كل معنى دقيق وعلم غزير...» (عن المنتخب من صوان الحكمة، لمؤلف عربى مجهول من القرن السادس الهجرى، نقلا عن كتاب «صوان الحكمة المفقود» لأبى سليمان المنطقى السجستانى المتوفى بعد عام ٣٩١هـ).

ـ «لا يقتصر دور المترجم (أى مترجم الشعر) على ترجمة لغة إلى لغة، بل يتعداه إلى نقل شعر إلى شعر. إن للشعر روحًا غير ظاهرة، تختفى أثناء سكبه من لغة إلى أخرى. وإذا لم تتم إضافة روح جديدة خلال عملية النقل فلن يبقى منه سوى جثة هامدة» (السير جون دنهام ١٦١٥ ـ ١٦٦٩).

* مترجم وناقد وأستاذ فلسفة. مصر.

ـ «على المترجم أن يقترب مما يستعصى على الترجمة، عندئذ يمكننا أن نفهم الأمة الأجنبية واللغة الغريبة علينا....».

(جوته، «الحكم والتأملات»، الحكمة رقم ١٠٥٦).

ـ إن ترجمة الشعر محاولة عقيمة تماما، مثل نقل زهرة بنفسج من تربة أنبتتها إلى زهرية. فالعود لابد أن ينمو من بذرة وإلا ما طرح زهرة، وتلك هى تبعة بابل...».

(شيلى، «دفاع عن الشعر»، ١٨٢١).

١ ـ عندما تلقيت هذه الدعوة الكريمة للإدلاء بشهادة عن تجربتى مع ترجمة الشعر ـ وهى التجربة التى استمرت ما يقرب من أربعين سنة! ـ كنت قد فرغت لتوى من ترجمة قصائد (الديوان الشرقى) لجوته ترجمة جديدة، غير الترجمة التى سبق أن قدمها أستاذنا الجليل عبدالرحمن بدوى قبل حوالى ثلاثين سنة، وكنت أعيش فى عنفوان هذه التجربة الأخيرة أو أعايش ما يربو على الثلثمائة قصيدة من أرق وأعذب «شعر التجربة» الذى عرف به جوته، بل من أرق وأعذب ما عرفه الشعر الألمانى والعالمى، فى محاولاته العديدة للتواصل مع روح الشرق ومحاكاة بعض نماذجه من الأدبين الفارسى والعربى محاكاة خلاقة، أو على الأقل استلهامها والحوار معها. استعدت فى ذهنى صور المعاناة التى مررت بها أثناء محاولاتى للتغلغل فى الكيان المنغم الحى لهذه القصائد، كما تذكرت الأيام والليالى، بل الشهور الطويلة التى أخذتها منى قصائد سابقة حاولت الاقتراب منها بكل طاقتى، فكانت تصدنى وتردنى خائبا، كطفل صغير يعوقه السور الحديدى الشائك عن الدخول إلى الحديقة التى تخلب لبه وتفعم حواسه بأريجها وألوانها، فيكتفى فى النهاية بالتطلع إليها من خارج السور وفى نفسه ما فيها من الأسى والحسرة. لن أذكر أمثلة لهذه القصائد الكثيرة التى طالما حاولت الاقتراب منها، أو بالأحرى مما يستعصى فيها على أى ترجمة مهما توافر للمترجم من دقة العالم الأمين وحساسية الشاعر والفنان المرهف (وفى الذاكرة نصوص معذِّبة لشعراء كبار مثل رامبو ومالارميه وهلدرلين وفاليرى وغيرهم من شعراء عصرنا المجددين الذين أتلفت نحوهم الآن وقلبى ولسانى يهتفان: سامحكم الله!). وحسبى أن أقرر الآن أننى عشت مع قصائد الديوان الشرقى الذى ذكرته شهورا طويلة، حاولت فيها أن أتذوقها وأتناغم معها وأتقمص روحها، وأجرب فى نفسى تجربة صاحبها ومشاعره التى أحس بها عند كتابتها وتجربة قارئه المعاصر له ومشاعره عندما تلقاها منه، وأهدهد فى كيانى وقلبى حقيقتها وسرها الذى يتجلى فى إيقاعاتها وجرس كلماتها وأوزانها وقوافيها وصورها وسياقاتها المختلفة وإيحاءاتها وإشعاعاتها الحسية والمعنوية، تماما كما تهدهد الأم وليدها على صدرها وتتجاوب مع ضحكاته وصرخاته ونظراته وهمساته، أو كما يجود الصوفى بمواجده ومجاهداته وتضرعه ودموعه، لينخلع عن ذاته ويتخلى عنها وعن الدنيا كلها، لعله يفوز بالفناء فى الذات الأسمى أو على الأقل يقترب من حضرتها السنية ويقتبس شعاعا واحدا من نور نورها.

٢ ـ أجل! إن ترجمة الشعر أشبه بالمخاطرة فى أرض حرام، فى منطقة غامضة تقع على الحدود الغامضة بين الإنشاء أو الإبداع الخالص والنقل الحرفى الدقيق والأمين. والسبب بسيط؛ فهى تحاول إعادة إبداع عمل سبق إبداعه، فلا عجب إذن أن تقع فى دائرة «الاستحالة» التى أكدها الكثيرون من الجاحظ إلى شيللى وغيره من الشعراء الرومانتيكيين إلى العديد من النقاد وعلماء الترجمة فى عصرنا الحديث. ولكن لماذا ومن أين تأتى هذه الاستحالة المخيفة، مع أن حقائق التاريخ والواقع تشهد بأن الشعوب والآداب على اختلافها لم تتوقف أبدا منذ العصور القديمة، وحتى أيامنا التى نعيشها، عن ترجمة الشعر وسائر الأجناس الأدبية بعضها عن بعض؟

ألأن ترجمة الشعر تتميز عن ترجمة الفنون الأدبية الأخرى بأنها قلما وفقت فى أية لغة أو أى أدب؟ أم لأنها لا تقنع بتحقيق الدقة والأمانة بجانب الجمال والحساسية اللذين تشترطهما، بطبيعة الحال، كل ترجمة أدبية تقوم على العلم والفن معا؟ وماذا عسى أن يكون هذا الشئ البعيد أو شبه المستحيل الذى تتطلبه ترجمة الشعر، إذا صح أن ترجمته ممكنة على الإطلاق؟ وإذا كان المثل الأعلى لأية ترجمة للشعر هو التطابق مع الأصل، أو التوحد معه إلى الحد الذى يغنينا عن الأصل، كما يقول جوته، أو إلى حد التعادل أو التكافؤ معه كما يقول بعض النقاد وعلماء الترجمة المعاصرين، وذلك من ناحية صورته وروحه أو شكله الداخلى الفعال فيه ـ كما يتمثل ذلك فى معنى القصيدة وتوجهها ولونها العام ورسالتها إلى المتلقى وصورها وتركيباتها وسياقاتها المختلفة التى لا يصعب نقلها وتحويلها إلى لغة أخرى، مادام من المتعذر نقل الجماليات الخاصة بجرس الكلمات وموسيقى الحروف والمقاطع والأوزان، وغيرها من القيم الصوتية من نظام لغوى بعينه إلى نظام لغوى آخر ـ فما العمل إذا كان هذا التطابق أو التكافؤ الكامل بين الأصل والترجمة أمراً مستحيلا فى رأى الجميع، لأن التكافؤ الممكن أو التقريبى هو أقصى ما يسعى إليه عباقرة ترجمة الشعر فى كل العصور والآداب دون أن يحققوه تحقيقا تاما أو شبه تام؟ وما العمل أيضا إذا كانت هناك على الدوام روائع من شعر الشرق والغرب التى تسحرنا وتتحدانا أن نتصدى لها، فنعجز عن الوفاء بمضمونها وشكلها، ونقدم مع ذلك على المحاولة الخطرة المدهشة متذرعين بأن ما نكسبه بترجمتها لا يقل عما نفقده، وأنها واجب ثقافى وحضارى لا غنى عنه لمدّ الجسور بين الأمم والحضارات، ومحاولة الوصول إلى الحقيقة الشعرية الواحدة وراء الأنظمة اللغوية والصوتية المختلفة؟

إن هذه الأسئلة وأمثالها التى لا تحصى تؤكد ـ فى تقديرى المتواضع ـ أن ترجمة الشعر بوجه خاص لا يجوز أن يقترب منها إلا شاعر كبير فى لغته، أو على الأقل إنسان سكنته حساسية الشعر، وأنها ستظل على الدوام مشكلة عسيرة يبقى الأمر فيها متروكا لذوق وتقدير المترجم الموهوب الذى يجمع فى صورته المثالية النادرة بين رهافة الفنان المبدع وموضوعية العالم المتمكن من دقائق لغة المنبع ولغة المصب، أى اللغة التى ينقل منها واللغة التى ينقل إليها. وماذا أستطيع أن أقول الآن عن هذه المشكلة العويصة التى تنطوى على مشكلات أخرى لا آخر لها (عرضتها فى مقال سابق عن ترجمة الشعر يمكن أن يرجع إليه القارئ إذا شاء، ونشر فى مجلة «فصول»، المجلد الثامن، العدد الثانى لسنة ١٩٨٩، وكانت كتابته تحية لذكرى الصديق العزيز المرحوم ناجى نجيب الذى ترجم إلى الألمانية عددا كبيرا من روائع الأدب المصرى الحديث).

حسبى، إذن، فى هذا السياق المحدود، أن أنتقل إلى تجربتى فى ترجمة الشعر منذ أن بدأتها قبل حوالى أربعين سنة، فأقدم عرضا مختصرا لتطورها التاريخى والنصوص المختلفة من الشعر الشرقى والغربى الذى قمت بترجمته، مع إلقاء شئ من الضوء على مكانة هذه النصوص من نصوص أخرى فلسفية ومسرحية نقلتها خلال رحلتى مع الأدب الألمانى والأدب العالمى، وأخيرا مدى تأثير هذه الترجمات على نتاجى المتواضع فى القصة والمسرح والفلسفة.

٣ ـ تزامنت بدايات ترجمتى للشعر مع تعرفى صديق العمر صلاح عبدالصبور واقتناعى الكامل ـ ربما تحت تأثير شعره الأصيل وشاعريته المطبوعة ـ بأننى أفتقد الأصالة والتفرد اللذين لا غنى عنهما لقول الشعر، ثم إيمانى ـ فى ليالى الصدق الطويلة مع النفس! ـ بأن الموهبة الوحيدة التى يمكننى الزعم بأننى أملكها هى «التعاطف» مع الكائنات والقدرة على احتضانها والنفاذ فى روحها والإحساس بمواجعها وأفراحها، والقصائد

تأتى فى مقدمة هذه الكائنات الحية التى يتغلغل فيها الحدس بكل ما فى الطاقة من الحب والحنان والخشوع لأسرارها الجوهرية. ومن هذا الإيمان بالموهبة الوحيدة، جاء الاختيار القاسى للتخلى عن محاولة قول الشعر، فتركته بغير رجعة (وبالرغم من الحسرة الدائمة على كنزه الضائع فلم أشعر بالندم، لأن كل ما نظمته أثناء المرحلة الجامعية وقبلها بسنوات لم يكن يبشر بأى خيرا)، وجاء كذلك القرار الحازم بأن أعيش حياتى خادما متواضعا فى محرابه، أى مترجما له أنّى ثقفته ومن أية جهة حملته الريح إلىّ ولمس وترا فى قلبى، مع المزاوجة بين الترجمة والدراسة كلما دعت الضرورة إلى الفهم والتفسير وشرح غوامض «النبوءة» أو «الرسالة» التى يريد النص الشعرى أن يبلغها للقارئ ـ ويا له من تعويض أو عزاء للعراف المسكين الذى رضى عن طيب خاطر أن يكون صدى لا صوتا، وظل الظل للأصل الممعن فى البعد والعلو والاستحالة! كنا ـ صلاح رحمه الله وأنا ـ نشترك كثيرا فى قراءة بعض شعراء الغرب الذين صور لى الوهم أو الغرور أننى أحببتهم وفهمت شيئا منهم، وكان فى مقدمة هؤلاء الشعراء ـ الذين طالما جرت سيرتهم على لسان أصدقاء أكبر منا فى السن ـ ت. إس. إليوت وريني ماريا رلكه... ودفعتنى الجرأة ونزق الشباب إلى محاولة ترجمة بعض روائع أولهما، وبالأخص «الأرض الخراب» و «أغنية حب بروفروك»، على الرغم من أن عدتى وزادى من اللغة الإنجليزية قد كانا ـ ومازالا إلى حد كبير ـ أفقر بكثير من أن يسوغا المحاولة الخطرة. وفى سنة ١٩٥٢ نشرت بتشجيع من أصدقاء الجمعية الأدبية المصرية بعض هذه الترجمات على صفحات مجلة «الثقافة» فى أحد أعدادها الأخيرة التى عهد بها إلينا أستاذنا المرحوم محمد فريد أبو حديد قبل أن تحتجب عن الظهور إلى الأبد! ولازمتنى الرغبة المتهورة بعد ذلك، فنشرت الترجمات المشكوك فى أمرها مع خمس عشرة قصيدة لإليوت فى الجزء الثانى من (ثورة الشعر الحديث) الذى سيأتى الحديث عنه بعد قليل.

٤ ـ كانت الخطوة التالية هى ترجمة بعض قصائد الشاعر الاشتراكى والكاتب المسرحى الشهير برتولد برشت الذى كنت قد قرأت القليل له وعنه فى سنة ١٩٥٦، ونقلت عن الفرنسية مسرحيته التعليمية الصاخبة (الاستثناء والقاعدة) التى أعتقد اليوم أنها أخذت عندنا من الشهرة فوق ما تستحق، والتصقت باسمى على الرغم منى أكثر مما تمنيت أو قدرت.

ومن مدينة فرايبورج عاصمة الغابة السوداء ـ التى كنت قد سافرت إليها للدراسة فى أواخر سنة ١٩٥٧ ـ أرسلت إلى مجلة «المجلة» حوالى عشرين قصيدة ترجمتها عن الأصل قبل أن أقطع فى تعلم اللغة الألمانية شوطا كافيا، ولابد من الاعتراف بأن عددا من زملاء الدراسة وزميلاتها قد ساعدونى على التجرؤ على هذه القفزة الخطرة. ويبدو أن رئيس تحرير المجلة فى ذلك الوقت، وهو أستاذنا العالم والمؤرخ والأديب والموسيقى الكبير، والسندباد القديم والعصرى المرحوم حسين فوزى، أعجب بهذه القصائد ونشرها فى أحد أعداد «المجلة» سنة ١٩٥٨، بل قرر لى مكافأة وقعت على رأسى فى ذلك الحين وقوع كنز من السماء وبلغت ثمانية عشر جنيها. وتوالى اهتمامى وانشغالى ببرشت بعد رجوعى إلى الوطن فى أواخر سنة ١٩٦٢، فترجمت عدداً كبيراً من مسرحياته وأشعاره التى ظهرت فى سنة ١٩٦٧ تحت عنوان (قصائد من برخت).

وكم يطيب لى اليوم أن أذكر إشادة الشاعرين الكبيرين عبدالرحمن الشرقاوى وصلاح عبدالصبور رحمهما الله بهذه الترجمة، ووصل الأمر إلى حد كتابة ناقد كبير ـ هو زكى العشماوى مدّ الله فى عمره ـ عن إحدى هذه القصائد المترجمة، وهى «إلى الأجيال المقبلة»، وتأثر كثير من شعراء الشباب بما فيها من ثورية عدوانية وعدمية ساحرة ومدمرة فى آن! ولن أترك الحديث عن برشت قبل أن أقول إننى شعرت بالحنين

للرجوع إليه فى السنة نفسها التى دوى فيها انهيار البنيان الاشتراكى فى الاتحاد السوفييتى السابق وتوابعه. فبينما كنت أقلب فى أوبراه المبكرة (صعود وسقوط مدينة ماهاجونى)، وجدتنى أترجمها على الهامش فور قراءتها على طريقة الشعر الحديث أو «الشعر الحر»، ثم سلمت الترجمة مع مقدمة طويلة عن أقدار المدن ومدن المستقبل (اليوتوبيات) إلى «دار الهلال» التى مازالت تضن عليها بالنشر منذ خمس سنوات، ربما من باب الاعتزاز بها أو بى أو ببرشت لا أدرى.

٥ ـ فى تلك المرحلة أيضا، من أوائل الستينيات، بدأت فى تفريغ الشحنة المعرفية والوجدانية الرهيبة التى تكاثفت فى داخلى إبان الدراسة فى تلك الجامعة العريقة التى ارتبطت بأسماء هوسرل وهيدجر وبعض الكانطيين الجدد. وكنت وأنا أتعلم اليونانية القديمة وأحضر لشهادة أولية فيها وفى اللاتينية قد قرأت بعض أغنيات سافو (أو بسافو!) أول شاعرة غنائية فى تاريخ الأدب الغربى. ولعلى قد انجذبت إليها عن غير وعى، متأثرا بحبى القديم لعلى محمود طه وأشعاره وأغنياته إلى (شاعرة الحب والجمال). وظهرت ترجمة الشذرات الكاملة عن دار المعارف سنة ١٩٦٦، وبقى الحلم الغامض ـ على الرغم من تآكل معرفتى المتواضعة باليونانية القديمة ـ بتقديم قيثارة الشعر اليونانى، مجرد حلم راقد بجوار غيره من الأحلام والخطط والمشروعات الموءودة فى جبانة الذاكرة والذكريات. وفى الوقت نفسه تقريبا، أقدمت على ترجمة ثمانين مقطوعة من الشعر الصينى القديم، ضمها كتاب فتننى بسحره وغموضه قبل ذلك فتنة لم أجربها من أى كتاب آخر من كنوز الأدب والحكمة العالميين. ذلك هو كتاب (تاو ـ تى ـ كنج) أو كتاب (الطريق والفضيلة) للحكيم الصينى لاو ـ تزو مؤسس الديانة الطبيعية والصوفية المعروفة باسم الطاوية (نسبة إلى الطاو أو التاو وهو طريق الحقيقة أو طريق الحياة الفاضلة المستنيرة...). وما زلت أذكر أننى تمنيت فى مقدمة الكتاب لو قُيِّض لهذا النص المذهل من أبناء وطننا من ينقله مباشرة عن الصينية بدلا من الترجمات الأوروبية، ولا أدرى ما الذى يمنع أحد أبنائنا فى قسم اللغة الصينية بكلية الألسن من تحقيق هذه الأمنية.

٦ ـ كانت الترجمات السابقة أشبه بالمقدمات أو فاتحات الشهية التى تسبق المأدبة الكبيرة الحافلة. فقد اتفقت فى تلك السنوات مع الصديقين صلاح عبدالصبور وعبدالوهاب البياتى على تقديم كنوز الشعر الحديث والمعاصر للقارئ العربى. وقسمنا ميادين العمل ـ كما أشرت إلى ذلك فى مقدمة (ثورة الشعر الحديث) ـ حسب اللغات التى يعرفها كل منا، وبدأت العمل وغرقت فيه بما عرف عنى من الجدية والبراءة أو «العبط»، حتى اكتشفت بعد حوالى ست سنوات من العمل المضنى أننى الساذج الوحيد، وأن كلا الشاعرين ـ وحسنا فعلا! ـ قد انصرف لشعره وحياته ولم يحبسا نفسيهما فى الكهف السحرى القاتل. وصدر الكتاب ـ الذى اعتمد على كتاب تذوقته ولم أترجمه ترجمة حرفية ـ للأستاذ هوجو فريدريش الذى طالما استمعت لمحاضراته عن الأدب الفرنسى فى فرايبورج بين سنتى ١٩٧١و ١٩٧٤، مع دراسة طويلة لبنية الشعر الحديث والثورة التى اجتاحت تقاليده القديمة منذ عهد الشعراء الفرنسين الكبار المسؤولين إلى حد كبير عن هذه الثورة وتلك البنية، وهم بودلير ورامبو ومالارميه مع ترجمة أهم قصائدهم، حتى شعراء القرن العشرين أو على الأصح النصف الأول منه. أما الجزء الثانى فضم نماذج من الشعر الأوروبى الحديث فى إسبانيا أو من الشعر المكتوب بالإسبانية (من أونا مونو وماتشادو إلى بابلو نيرودا) وإيطاليا (من إمبرتو سابا وأنجاريتى وكوازيمودو) وفرنسا (من فيرلين وفاليرى إلى رينيه شار) وألمانيا (من شتيفان جئورجه ورلكه إلى انجبورج باخمان وباول تسيلان وانسنز برجر، وغيرهم من شعراء الشباب فى ذلك الحين الذين أصبحوا مثلى كهولا!...). وولد الكتاب الضخم أو وئد كما وئدت وولدت ميتة كتبى الأخرى التى سكت عنها النقد

وتجاهلها تجاهلا تاما (باستثناء تعريف قصير به فى «الهلال» للصديق والراعى الكبير يوسف الشارونى، وندوة عنه فى البرنامج الثانى شارك فيها المرحومان صلاح عبدالصبور والأخت العزيزة سامية أسعد أحمد).

بيد أن الكتاب ـ لعزائى أو لبلائى! ـ تسلل فى الصمت والخفاء إلى عيون وقلوب الشباب من شداة الشعر الحديث، وربما أتحمل بعضا من المسؤولية ـ ولا أقول الوزر! ـ عما يسمى اليوم بقصيدة النثر التى تحتدم المعارك حولها. ويقينى أن الأصيل منها سيخرج فى النهاية من غبار المعركة منتصراً بفضل ما فيه من شعرية، أو شاعرية إذا حرمناه من صفة الشعر.

وتتابعت منذ ذلك الحين ترجمات شعرية أخرى غير الترجمات التى شغلتنى أيضا لنصوص مسرحية وفلسفية بحكم اشتغالى ـ أو بالأولى تورطى ـ فى تعليم الفلسفة على مدى ثلاثين سنة! وسأتوقف قليلا عند هذه الترجمات بما يشبه الجرد، لكى لا أطيل على القارئ من ناحية، ولأنها متوافرة بصورة أو بأخرى، على الرغم من غياب الناشر المثقف الذى نفتقده جميعا والذى لم يفكر لحظة واحدة فى شئ اسمه المسؤولية الثقافية لا المنفعة التجارية وحسابات البيع والشراء والكسب والخسارة!

٧ ـ توجهت بعد (ثورة الشعر الحديث) إلى شاعر الوحدة والاكتئاب والحنين للأصول والعهود الأسطورية القديمة وهو فريدريش هلدرين، وذلك فى أعقاب حب رومانتيكى خائب لابنة الجيران ومشروع زواج فاشل كانا فيما يبدو أقصر طريق للدخول فى الغياب الشعرى مع ذلك الغائب الحاضر العظيم. وأظن، مجرد ظن، أننى بترجمة معظم أشعاره وأناشيده الكبرى ـ فى إطار شبه روائى ضم سيرة حياته المأسوية التى انتهت بإصابته بجنون الاكتئاب بعد فشله فى الحب والأدب والحياة ـ وقد داويت الداء بالتى كانت هى الداء، وشربت من كئوس المرارة ما يكفى للخلاص من المرارة، ودخلت كهف الحزن والكآبة لأخرج منه راضيا، وعلى شفتىّ ابتسامة الحكيم العارف الذى يصعب بعد ذلك أن تفاجئه طعنات الغدر والخسّة والتجاهل وعدم الاحترام التى اقتربت فى بعض الأحيان من حدود الإهانة. وكأنى كنت طوال سنتين أو ثلاث سنوات أعيش فى مواجهة الجدران الباردة الخرساء وأتطلع مع ذلك للخروج من الكهف الشتوى والتملّى برؤية رايات الأمل ترفرف فى الريح:

ويلى! لو جاء شتاء أين سأقطف أزهارى

وألاقى نور الشمس وظل الأرض؟

تبدو الجدران أمامى باردة خرساء

والرايات ترفرف فى الريح.

وخرجت من الكتاب بمزيد من الوعى بوجودى الشعرى؛ أى بحياتى التى وهبتها للشعر وعشتها فى الشعر وبالشعر. وربما كان هذا، إلى اليوم، هو عزائى الوحيد عن اختيارى الحر للوجود الشعرى فى الظل، بعيدا عن أضواء المسرح وطبول الشهرة التى سرقها الذين هم أشطر منى وأعلى صوتا وأكثر اهتماما بالأنا التى تعذبهم وتعذبنا. وربما لا يخلو من دلالة أيضا أننى أهديت الكتاب ـ الذى صدر قبل أكثر من عشرين سنة ـ إلى الرائد الكبير عبدالرحمن بدوى الذى لا يخشى المستحيل ولم يترفق أبدا بالشعر ـ لاسيما فى ترجماته المنظومة التى لا تخلو من المعاظلات الشنيعة. وقد لا يخلو أيضا من الدلالة أن الكتاب صدر ـ دون أن أعلم أو أقصد ـ فى الوقت نفسه الذى صدر فيه كتاب الشاعر اللبنانى الرقيق العميق فؤاد رفقة عن الشاعر نفسه؛ الأمر الذى

حذا بأحد المستشرقين الفضلاء، وهو الأستاذ بيتر باخمان بجامعة جوتنجن، أن يقارن بينهما فى بحث طويل مدقق بينما النقاد عندنا صامتون متجاهلون.

٨ ـ إن أنس لا أنسى كيف اندفعت فى هذه الفترة الزمنية نفسها، أو كيف اضطررت، إلى كتابة بحث طويل عن الشعر الألمانى بعد الحرب العالمية الثانية، وفرغت منه خلال ثلاثة أسابيع وصلت فيها الليل بالنهار. فقد رجعت من العمل فى فرع جامعة القاهرة بالخرطوم لمدة سنة لم تتكرر فوجدت خطابا من مجلة «عالم الفكر» المشهورة تطالبنى بمقال لعدد تنوى إصداره عن الشعر. ولم يكن من الممكن أن أتردد فأقبلت على السير فوق أشواك الشعر التجريبى المؤلم وأسسه النظرية وظروفه التاريخية الأشد إيلاما. وصدر المقال بعد ذلك سنة ١٩٧٤ بسلسلة «المكتبة الثقافية» بعد حوالى العام من زميل له عن التعبيرية فى الشعر والقصة والمسرح ـ وفيهما قدر لا يستهان به من القصائد المترجمة عن شعراء كبار ابتداء من رلكه وجيله حتى أجيال المجددين من شعراء الألمانية الكبار الذين جددوا لغة الشعر حتى وصلوا بها إلى حدود الصمت، من أمثال جوتفريد بن وباخمان وسيلان اللذين سبق ذكرهما وغيرهما، إلى النمسوى إرنست ياندل وأصحابه من رواد ما يسمى بالشعر المجسّم.

وأحسب أن هذا الكتيب ـ وهو (لحن الحرية والصمت) ـ قد كان له بعض التأثير على أبنائنا من دارسى الأدب الألمانى ومن شداة الحداثة المغربيين إلى حد الانغلاق والصراخ فى حجراتهم المظلمة!

٩ ـ يكفينى الآن أن أشير، إشارة سريعة وموجزة، إلى بعض الكتب التى ضمت عددا كبيرا من الترجمات الشعرية لأنتقل بعد قليل إلى الأبعاد الأخرى التى وعدت بالتطرق إليها فى بداية هذه الشهادة. هذه الكتب هى (قصيدة وصورة) ـ ١٩٨٧ ـ الذى أحسب أن موضوعه الطريف ـ وهو تأثر الشعراء عبر العصور أو تراسلهم مع الفنون التشكيلية ـ قد وصل إلى عدد كبير من القراء بفضل نشره فى سلسلة «عالم المعرفة» المرموقة، وكذلك كتاب (جذور الاستبداد) ـ الذى ظهر أيضا فى السلسلة نفسها وشاء إخواننا الكويتيون أن يغيروا عنوانه الأصلى وهو (حكمة بابل) ـ وضم كل نصوص ما يعرف فى علم الأشوريات باسم أدب الحكمة البابلية، وهى قصائد طويلة تغنى فيها أصحابها المجهولون برثاء النفس، وشكوا مرّ الشكوى من الظلم راسخ الأقدام فى أرضنا سيئة الحظ منذ عهد حضاراتنا القديمة.

ولأن المجال لا يسمح بالكلام عن القصائد التى ضمها هذان الكتابان، فسوف أسارع بالتحول إلى بعض الأسئلة التى لا يصح إهمالها فى هذه الشهادة:

ما مدى تأثير هذه الترجمات على ترجماتى الأخرى للنصوص الفلسفية والمسرحية؟

وهل أثرت بعض التأثير الصريح أو المضمر على نتاجى المتواضع فى القصة والمسرح؟

وإلى أى حد أصابنى التوفيق أو الإخفاق فى القصائد التى أزعم الآن أنها فرضت نفسها علىّ دون أى تعمد أو تعمل فترجمتها فى شعر منظوم؟

١٠ ـ من الصعب أن أجيب إجابة مفصلة عن هذه الأسئلة، لأنها من شأن الناقد أو النقاد الذين أقرر للحقيقة والتاريخ أن معظمهم ـ إن لم يكن جميعهم ـ لم يكلف خاطره حتى بالاطلاع عليها، دع عنك بالحكم عليها وتقييمها سلبا أو إيجابا. لكننى سأحاول، على كل حال، مع التزام القصد والاقتصاد بقدر الإمكان.

فأما عن السؤال الأول، فأحسب أن أسلوب وجودى وتفكيرى الشعرى قد فرض علىّ - إلا فى حالات نادرة اقتضتها ضرورات أكل العيش أو تعليم الفلسفة فى جامعات القاهرة وصنعاء والكويت على مدى ثلاثين عاما شديدة المرارة والقسوة! - أقول إننى أحسب أن هذا الأسلوب قد تحكم إلى حد كبير فى اختيارى النصوص التى لمست فيها قدرا من الشاعرية أو التى لمست قلبى قبل أن تحرك عقلى. من ذلك مثلا ترجماتى لكتاب (الطريق والفضيلة) الذى سبق ذكره، ولنصوص الحكماء السبعة ولأفلاطون (الرسالة السابقة ضمن كتاب «المنقذ - قراءة لقلب أفلاطون») وأرسطو (فى نصه الرائع البليغ الذى كان مفقودا وعثر عليه بالصدفة قبل عقود قليلة وهو «دعوة للفلسفة»)، بجانب ثلاثة نصوص تفيض بالشاعرية رغم وعورتها وشدة غموضها لفيلسوف الوجود الأكبر مارتن هيدجر (ضمن كتاب «نداء الحقيقة») ونص أخير (كان بالصدفة أيضا هو آخر نص كتبه الفيلسوف كارل ياسبرز - وهو «تاريخ الفلسفة بنظرة عالمية»). وأهم من التأثير على اختيار النصوص هو أسلوب الكتابة الفلسفية الذى سرت عليه، أو بالأحرى فرضته طبيعتى وأسلوبى الشعرى فى الوجود كما تجلى فى دراساتى الفلسفية المختلفة التى طالما اتهمت بأنها حولت الفلسفة إلى شعر، وهى تهمة أعتقد أنها ظالمة من أكثر من زاوية؛ لأنها لم تهمل مقتضيات الدقة والمنهجية والعقلانية التى تفرضها الكتابة الفلسفية، حتى عند الفلاسفة ذوى المزاج الفنى والأدبى من أفلاطون على أقل تقدير حتى كيركجور وفلاسفة الوجود وبعض البنيويين والتفكيكيين المعاصرين، ولأنها كذلك لا تعترف بالحدود الضيقة والحواجز المصمتة التى يفرضها كثير من نقادنا الذين يضعون كل إنسان وكل شئ فى خانة أو فى تابوت «مصرى» خانق للأنفاس، ولا يعترفون بأن الشعر والفلسفة ينتهى كلاهما إلى احتضان صاحبه، وأنهما - كما تقول عبارة مشهورة لهيدجر! - يسكنان على قمة جبلين متجاورين وإن كانا منفصلين. وليت هؤلاء النقاد من ذوى البعد الواحد أن يتفضلوا ويسألوا أنفسهم أين يبدأ الشعر أو أين تنتهى الفلسفة، وكيف نفرق بينهما فى أعمال الأدباء والمفكرين العظام عند غيرنا أو عندنا!

وأما عن الشق الثانى من السؤال، فقد كانت اختياراتى للنصوص المسرحية القليلة التى ترجمتها نابعة من الموقف نفسه والتوجه الشعرى أو الشاعرى للوجود. وربما يقتنع القارئ بصحة هذا الزعم - الذى أتمنى ألا تعلق به آثاره من الغرور و الادعاء أو النرجسية والتضخم التى يعلم الله والأصدقاء العارفون أننى أبعد الناس عن الإصابة بوبائها المستشرى بين عدد كبير منا نحن المثقفين العرب. وحسب هذا القارئ أن ينظر فى ترجماتى لمسرحيات مختلفة من جوته وبشنر وبريشت وبعض الكتاب التعبيريين حتى الكاتب المسرحى المعاصر تانكريد دورست.

١١ - وتظل الإجابة عن السؤال الثانى عن التأثر المحتمل للترجمات الشعرية على نتاجى المتواضع فى القصة والمسرحية أمرا شائكا يتجاوز حدود قدرتى المحدودة، كما يهدد بالوقوع فى الأمراض المستعصية التى أشرت إليها. لكننى سأجازف بالقول بأنها - أى تلك الترجمات - قد أكدت شاعرية أسلوبى فى القصة وأثرته بالصور الفنية، بل جاوزت ذلك الطابع الذاتى، فجعلت من الصعب التمييز فى بعض الكتابات - كالبكائيات على سبيل المثال، وبالأخص البكائيتين الأولى والثانية والبكائية إلى صلاح عبدالصبور التى تصور بعض الطيبين أنها ديوان شعر! - بين الشعر والنثر الشاعرى الذى يكثر للأسف من الإيقاعات المسجوعة. والأهم من ذلك أن بعض ترجماتى وقراءاتى للشعر قد أثرت على اختيار الموضوعات نفسها، وأكتفى بأمثلة قليلة لعلها تعفينى من الحرج الذى يسببه مثل هذا الحديث: فقصة «الذئب الذى أراد أن يدخل فى جملة مفيدة» من مجموعة (الحصان الأخضر يموت على شوارع الأسفلت) - ١٩٨١ - مستلهمة من قصيدة للشاعر الألمانى الساخر كرستيان مورجن شتيرن (١٨٧١ - ١٩١٤)، ومسرحياتى الطويلة تنهج أسلوبا ملحميا لا أستطيع أن أنكر تأثره

بترجماتى لأشعار برشت وبعض مسرحياته. وفى معظم مسرحياتى القصيرة والطويلة قصائد منثورة هنا وهناك، اقتضاها الموقف أو جرت على لسان بعض الشخصيات التى تتغنى بها، بل إن الكورس فى إحدى هذه المسرحيات (وهى البطل) كتب كله شعراً، وأذكر أننى لم أجد فى ذلك أية مشقة. ولو اطلع أحد على آخر مسرحية نشرت لى، وهى مسرحية (هو الذى طغى أو محاكمة جلجاميش) ١٩٩٢، لرأى كيف تأثرت بقراءاتى لملحمة جلجاميش البابلية الشهيرة التى ترجمتها بعد ذلك (١٩٩٤)، وكيف تأثرت كذلك مسرحياتى المتواضعة ـ التى جمعتها تحت عنوان «القيصر الأصفر ومسرحيات أخرى شرقية» ١٩٨٩ ـ بترجمة القصائد الثلاث الطوال من أدب الحكمة البابلية الذى أخذ من عمرى ما يقرب من ثلاث سنوات أضافت قطرات مرة إلى كأس الاكتئاب الذى زاد وفاض فى ذلك الحين.

وآخر ما أود الإشارة إليه، فى هذه الشهادة التأريخية والفنية، هى ترجمتى الشعرية التى سبقت الإشارة إليها لإحدى المسرحيات التعبيرية (وهى «المنقذون» ضمن كتاب، «المسرح التعبيرى» ـ ١٩٨٤) أوبرا (ماهاجونى) لبرشت التى ذكرتها قبل قليل. ولا أنسى للحقيقة والأمانة أن أعترف بأن الكسور الكثيرة قد تسللت رغما عنى إلى عظام هذه الترجمات الشعرية وغيرها من القصائد التى فرضت علىَّ ترجمتها نظما وتناثرت فى كل ترجماتى ـ ومرجع هذا إلى جهلى التام بعلم العروض، وعجز الأذن الحساسة لموسيقى الشعر عن تلافى الإساءة إليه وإلى العبقرى المتفرد (الخليل بن أحمد) الذى أبدعه إبداعاً فريداً مثله.

١٢ ـ وأخيرا، ربما كان أفضل ختام يصل نهاية هذا الحديث ببدايته ليكمل الدائرة التى مازلت أتحرك داخلها إلى أن تشاء رحمة الله، هو تقديم مثال واحد للترجمة الشعرية المنظومة التى حاولت فيها ـ بقدر الطاقة ـ الجمع بين أمانة الترجمة وجمالها.

والمثال مأخوذ من الترجمة التى ذكرتها فى بداية هذه الشهادة (الديوان الشرقى) للشاعر الغربى جوته، وهى قصيدة يرى غالبية النقاد والدارسين أنها هى درة عقد هذا الديوان الفريد، وواحدة من أروع أشعار جوته الغنائية على الإطلاق. ومن أسف أن المجال لن يسمح بتحليل هذه القصيدة وبيان دلالاتها الصوفية والكونية التى عبر فيها أمير الشعر والشعراء الألمان عن رؤيته وتجربته الشعرية التى لا ينفصل فيها الدين عن الحب عن وحدة الوجود الحىّ الفعال إلى الأبد.

وإليك قصيدة «الحنين المبارك» التى ربما تكفر عن ثرثرتى السابقة:

لا تقل هذا لغير الحكماء ... ربما يسخر منك الجهلاء
وأنا أثنى على الحىِّ الذى ... حنَّ للموت بأحضان اللهيب

*

فى ليالى الحب والشوق الرطيب ... يصبح الوالد والمولود أنت
يحتوى قلبك إحساس غريب ... ومن الشمعة إطراق وصمت

*

تترك السجنَ الذى عشتَ به ... غارقاً فى عتمة الليل الكئيب
ينشر الشوق جناحيه إلى ... وحدة أعلى وإنجاب عجيب

*

سوف تعروك من السحر ارتعاشة ... ثم لا تُجْفلُ من بُعْد الطريق
وستأتى مثلما رفَّت فراشة ... تعشَق النور فتهوى فى الحريق

*

وإذا لم تصغ للصوت القديم ... داعيا إيَّاك: مُتْ كيما تكون!
فستبقى دائماً ضيفاً يهيم ... فى ظلام الأرض كالطيف الحزين

*

# المترجم ممثلا

## ترجمة الشعر: تجربة شخصية

**بشير السباعى***

يبدو لى أنه مما لاطائل من ورائه أن أتحدث عن تجربتى الشخصية فى ترجمة الشعر من زاوية مشكلات التقنية ونهج التعامل مع تلك المشكلات. وبالرغم من أن هذه المشكلات وتلك النهج تندرج، بطبيعة الحال، ضمن مكونات التجربة، فإن التوقف أمامها قد يجرد الحديث من الشئ الأكثر أساسية؛ أى فهم المترجم للمغامرة الإبداعية التى ينخرط فيها.

لنترك جانباً، إذن، عدة الشغل ولنبتعد عن ورشة الأدوات، لنخرج إلى ساحة المسرح الرومانى المكشوفة. بالنسبة إلىّ، كانت تجربة ترجمة الشعر، ولا تزال، تجربة اعتراف بالآخرية وتجربة اعتراف بإمكان، بل بوجوب، تمثلها بوصفها مظهرا آخر للذاتية، وهو المبرر الأساسى لاعتبار هذه التجربة فعلاً إنسانيا بامتياز، لا يمكن أن يتسامح مع أية تحيزات قومية من أى نوع، وهو ما ينسجم مع واقع استحالة العثور على شوفينيين بين المترجمين الذين يفهمون رسالتهم من هذه الزاوية، فمن يمد جسراً لا يبيت فى أساسه قنبلة موقوتة، ومن ينشر شراعاً لا يخرق أرضية المركب.

هذه الحقيقة تصبح أكثر رسوخًا عندما يتباين الشعراء الذين يترجم لهم المترجم وكذلك عندما تتعدد اللغات التى يترجم عنها. ففى حالة كهذه، تصبح القدرة على تمثل الأعمال المتباينة وينابيع الإلهام المختلفة،

* مترجم وناقد، مصر.

على اختراق حواجز الألسن وشق طريق وسط الأبراج البابلية، دليلاً أكيداً على اندماج حميم بين الذاتية والآخرية.

ولئن كان هذا الاندماج امتلاكًا، فإنه يظل مع ذلك امتلاكًا لآخرية متمايزة ومستقلة، يجب أن يظهر تمايزها واستقلالها واضحًا خلال فعل الامتلاك ذاته، وإلا تحول المترجم إلى وصى خائن لوصية المؤلف، وهى وصية نقل تراثه إلى الآخرين مكانًا وزمانًا، كما هى، دون زيادة أو نقصان. هكذا يمكن أن نكون بعيدين عن تقديم ما هو دخيل فى صورة الأصيل وبعيدين عن خلط أصواتنا نحن بأصوات من نريد الاستماع إليهم بلساننا، فهذا الخلط هو فعل اغتصاب أو هو فعل غش للخمر!

إن امتلاكنا الآخرية فى فعل ترجمة الشعر هو كامتلاك الممثل المسرحى للشخصية التى يلعب دورها. وهو، بهذا الشكل، امتلاك من نوع خاص، هو نوع من التمثل إلى درجة الذوبان فى ما نملك، وهو مستوى لا يمكننا بلوغه، مع ذلك، إلا إذا كنا جريئين بما يكفى لمواجهة تحديه.

هذا التحدى هو تحدى الفهم والقدرة على الفعل، وهو، كذلك، تحدى الموهبة الإبداعية الفنية، الذى يستحيل دونه تحقيق مثل هذا الامتلاك.

وإذا كان من المستحيل على الممثل المسرحى أن ينجح فى أداء دوره إن لم يندمج فى هذا الدور ويتماهى معه، خلال الأداء المسرحى، فمن المستحيل، بالمثل، على مترجم شاعر ما أن ينجح فى ترجمة هذا الشاعر إن لم يندمج معه، خلال فعل الترجمة، وهو اندماج ضرورى إلى أقصى حد، ولاغنى عنه بأية حال .

من يترجم، مثلاً، قصيدة ليرمونتوف: «وداعًا يا روسيا التى لم تتطهر من أدرانها»، لابد له أن يشعر، خلال فعل الترجمة، أنه الشاعر المتمرد الساخط ذاته، بلحمه ودمه، وقد وقف يربت على عرف جواده تحت سماء ملبدة بالغيوم، استعداداً للرحيل عن روسيا إلى القوقاز، فراراً من أعين الباشاوات الروس وآذانهم، الذين شنقوا ريلييف دون أن يطرف لهم رمش. ومن يترجم، مثلاً، قصيدة كافافى: «شموع»، لابد له أن يشعر، خلال فعل الترجمة، أنه نزيل ١٠ شارع ليبسيوس بالإسكندرية، يكلم الظلال التى تتأرجح على الجدران فى مسكن الروح، بعد يوم حافل فى الشارع، مسكن الجسد والشهوات.

هذا، مثلا، هو ما أجاز لإيفانوفسكى، مترجم شيكسبير إلى الروسية، أن يشعر، خلال فعل الترجمة، أنه ليس أقل من شيكسبير! وهو، بين أمور أخرى، ما سمح بأن يقبل ملايين القراء على قراءة ترجماته!

بين الوارثين، يعتبر مترجم الشعر ناقلاً لإرث. وبين الفنانين، يعتبر أقرب ما يكون إلى الممثل المسرحى. ناقل الإرث يجب أن يكون أميناً على التركة، والممثل يجب أن يذوب فى دوره.

رأيت بورتريهات رسمها ديستويفسكى بالحبر الأسود لشخصيات رواياته، وعرفت أنه كان حريصاً على أن تصل قراءته لعمله، بطريقة واحدة، إلى جمهرة القراء ذوى الخلفيات المتباينة. وأعتقد أن هذا الطموح مشروع، وإن كنت لا أعرف إلى أى مدى نجح فيه عملاق الأدب الروسى. كذلك، يطمح الشاعر إلى أن يصل شعره، عبر الترجمة، كما هو، دون انتهاك صوت المترجم لصوته هو.

ويمكننا أن نتبين إلى أى حد يتمايز صوت الشاعر إذا وجدنا أنفسنا أمام ترجمات مترجم واحد لشعراء مختلفين.

فى تجربتى الشخصية، يمكننى أن أجد أن صوت جورج حنين يظهر، فى ترجمتى، متمايزا عن صوت جويس منصور، حتى بالرغم من الوشائج السوريالية الحميمة التى تجمع بينهما، فالتمايز بين الصوتين موجود فى الأصول، ويمكننى، بالمثل، وهذا أمر أسهل، أن أجد أن صوت نيكولاى جوميليوف، زوج آنا أخماتوفا، البحار الذى زار مصر، يظهر، كذلك، فى ترجمتى، متمايزاً عن صوت إيجور سيفيريانين، معاصره، الساخر الحكيم.

والحال أن حضور المترجم، شأنه فى ذلك شأن حضور الممثل على خشبة المسرح، إنما يكمن فى ذوبان ذاتيته فى الآخرية. والمترجم، شأنه فى ذلك شأن الممثل، هو الكاتب الوحيد الذى يهنئ نفسه على نجاح ترجمته إذا قلنا له إننا لم نشعر بوجودك: لقد كنا، فى ترجمتك أمام الشاعر نفسه! مثلما يهنئ الممثل نفسه على نجاح أدائه إذا قلنا له إننا لم نشعر بوجودك، لقد كنا، فى أدائك، أمام هاملت شخصياً!

أما المترجم الواحد الذى يترجم لشعراء مختلفين فيبدو حاضراً بذاته وسط كل هذا التنوع، فهو، فى رأيى، النموذج المثالى (!) للفشل.

وكما أن الممثل الواحد لا يمثل، غالبًا، دوراً واحداً، كذلك لا يترجم المترجم الواحد، غالبًا، شاعراً واحداً. وكما أن كل دور مسرحى أو سينمائى نوعى يتطلب من الممثل، إلى جانب مهارات وقواعد الفن الإجمالية، قواعد ومهارات نوعية، كذلك المترجم، لايمكن أن يكتفى بالمهارات والقواعد الإجمالية لفن الترجمة، بل يحتاج إلى قواعد ومهارات نوعية، مع كل شاعر، ومع كل قصيدة، بما يتناسب مع مهمة ترجمة الشاعر المحدد والقصيدة المحددة.

فالمهارات النوعية التى تطلبها من فانيسا ريدجريف أداء دور إيزادورا دنكان إنما تختلف عن المهارات النوعية التى تطلبها من الممثلة الإنجليزية أداء أدوار أخرى.

ومن الواضح أن ما هو مطلوب من المترجم حين يترجم الأغانى الشعبية إنما يختلف عما هو مطلوب منه حين يترجم الكلاسيكيات، وما هو مطلوب من مترجم الرباعيات الفارسية يختلف عما هو مطلوب منه حين يترجم السونيتات الروسية... إلخ.

هذه المهارات النوعية لا يمكن أن تكون شيئًا أقل من تراكمات معرفية متمايزة وثرية التنوع. ومن لم يسمع عن شجرة البتولا الروسية لن يلمح الريف الروسى الذى يرقد تحتها، ولن يفهم شيئاً من سيرجى يسينين. ومن لم يسمع شيئاً عن الديسمبريين لن ينجح فى ترجمة قصيدة بوشكين: «آريون» التى لا يرد فيها أى ذكر لهم. ومن لم يسمع عن أحزان شيكسبير تجاه موت ابنه هامنت لن يفلح فى ترجمة كثير من سونيتاته، وهو ما حدث مع أولئك المترجمين الذين قدموا لها صياغات موسيقية تتميز بتدفق عذب فى حين أن الصياغات الموسيقية المطلوبة لترجمتها هى الصياغات الشجية المريرة، كما بين ذلك إيفانوفسكى.

وكما أن كل زمن يحتاج إلى إخراج جديد لمسرحية كلاسيكية ما، فإن كل زمن جديد يحتاج إلى ترجمات جديدة للموروث الشعرى. فكل شئ يتحول، والتحول هو قانون الوجود الأشمل، وهو قانون الثقافة الروحية كذلك، وقانون الألسن. إن نهر الحياة لا يتوقف عن الجريان. والشئ الأكثر تميزاً هو أن المترجم إنما يترجم لمعاصريه، وليس لأجيال قادمة. فهذه الأجيال سوف تكون بحاجة إلى مترجمين معاصرين لها،

يتكلمون بلسانها هي، لا بلساننا نحن. كذلك، وبهذا المعنى، لا يبدو أن هناك ما يبرر لمترجم عربي للشعر الأجنبي بيننا الآن أن يستخدم لسان أسلافنا: إنه يتحدث إلينا نحن، فكيف يتحدث إلى الأحياء بلسان الأموات؟ ونحن، بدورنا، سوف نموت، وسوف يأتي بعدنا أناس آخرون، مختلفون، مثلما يحتاجون إلى إخراج جديد للمسرحيات الكلاسيكية، يحتاجون كذلك إلى ترجمات جديدة للنصوص الإبداعية، حتى وإن كانت هذه النصوص قد ترجمت من قبل أكثر من مرة!

لا ثبات ولا خلود لشيء، ولا للفكر، ولا لواقعه المباشر، ولا لترجمة هذا الواقع المباشر. وإذا كان لابد أن نكون، فيجب أن نكشف ذوباننا في الآخرية، بذوبان في زماننا. إن حضورنا، بوصفنا مترجمين للشعر، إنما يكمن في هذا، وفيه وحده، أساساً!

وإذا أمكن لفعلنا، بوصفنا مترجمين للشعر، أن يخترق الأزمنة القادمة، فلا يجب أن نهنئ أنفسنا كثيراً على ذلك، لأن نجاحنا في ذلك لن يكون غير عرض آخر من أعراض مرض إنساني قديم، اسمه الحنين!



# قصيدة النثر العربيّة
## ملاحظات أولية

رفعت سلام*

لكتاب (قصيدة النثر منذ بودلير إلى الوقت الراهن) لسوزان برنار تاريخٌ عربى، وفاعلية مؤكدة فى الشعرية العربية، منذ صدور طبعته الأولى عام ١٩٥٨ بباريس. بل ربما كانت فاعليته - عربيا - أعمق وأفدح من فاعليته فرنسيا، فى مجاله الحيوى الأصلى، برغم عدم صدور ترجمة له حتى الآن (١) بالعربية (مفارقة تضىء - فى بعض وجوهها - آليات التفاعل الثقافى، وأشكالها العربية). وطوال هذه السنوات - قرابة أربعين عامًا - ظل الكتاب هاجسًا أساسيًا لدى شعراء «الحداثة» العربية. غائب حاضر، فى آن. غائب بالفعل، حاضر بالقوة. لكنه الغياب الذى لا يفضى إلى نسيان، بقدر ما يفضى إلى التشبث بالغائب، ليصبح غيابه حضوراً فادحًا، بلا غفران. إنه نوع من المهدى المنتظر.

* ناقد وشاعر، مصر.

لعلهم آحاد - فحسب - من اطلعوا عليه من النخبة الشعرية والثقافية العربية، حتى الآن. وكان لكل منهم أن يوظفه لحسابه الشعرى، أو النقدى، أو - حتى - العقائدى، دون أن يبيحه أحد منهم - بكامله - للآخرين (هل يمثل ذلك شكلا من معادلة المعرفة = سلطة؟). ما من ترجمة، ما من قراءة نقدية، ما من عرض للمحتويات. اسم بلا جسد، وعنوان يرد فى الإحالات المرجعية القليلة، ولا كتاب. واسم مؤلفته يعرفه الجميع - من الأجيال الشعرية كافة - دون معرفة بكتابها ذاته. وشذرات من المقدمة تتحول إلى مواصفات جاهزة، مجردة، ومطلقة لقصيدة النثر، «صالحة لكل زمان ومكان».

(١)

فى العدد ١٤ من مجلة «شعر» البيروتية (ربيع ١٩٦٠)، ترد الإشارة الأولى إلى الكتاب فى مقال لأدونيس

يحمل عنوان «فى قصيدة النثر»[٢]. واستناداً إلى الكتاب - إلى مقدمته الموجزة، بالتحديد - يقترح أدونيس المصطلح، ويطرح خصائص قصيدة النثر، والتمايزات الأساسية بين «النثر الشعرى» و«قصيدة النثر»:

ليس للنثر الشعرى شكل، هو استرسال واستسلام للشعور دون قاعدة فنية أو منهج شكلى بنائى، وسير فى خط مستقيم ليس له نهاية. لذلك، هو روائى أو وصفى يتجه دائماً إلى التأمل الأخلاقى أو المناجاة الغنائية أو السرد الانفعالى. ولذلك، يمتلئ بالاستطرادات والتفاصيل، وتنفسح فيه وحدة التناغم والانسجام.

أما قصيدة النثر فذات شكل قبل أى شئ. ذات وحدة مغلقة. هى دائرة أو شبه دائرة. لاخط مستقيم. هى مجموعة علائق تنتظم فى شبكة ذات تقنية محددة وبناء تركيبى موحد، منتظم الأجزاء، متوازن.. هى شعر خاص يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة.

أما خصائص «قصيدة النثر» التى تستكمل التمايز بينها وبين «النثر الشعرى»، فتتحدد - لديه - فى ثلاث:

أ - يجب أن تكون صادرة عن إرادة بناء وتنظيم واعية، فتكون كلاً عضوياً، مستقلاً. تكون ذات إطار معين. وهذا ما يتيح لنا أن نميزها عن النثر الشعرى الذى هو مجرد مادة. فالوحدة العضوية خاصية جوهرية فى قصيدة النثر.

ب - هى بناء فنى متميز. فقصيدة النثر لا غاية لها خارج ذاتها، سواء كانت هذه الغاية روائية أو أخلاقية أو فلسفية أو برهانية.. فهناك مجانية فى القصيدة. ويمكن تحديد المجانية بفكرة اللازمنية.

ج - الوحدة والكثافة. فعلى قصيدة النثر أن تتجنب الاستطرادات والإيضاح والشرح، وكل ما يقودها إلى الأنواع النثرية الأخرى.

كانت المرة الأولى - فى الكتابة العربية - التى تُطرح فيها «قصيدة النثر» بهذه الدقة؛ ولعلها المرة الأخيرة. لكن المقالة تعتمد - بصورة مطلقة - على ما كتبته «سوزان برنار» فى مقدمتها، بلا إضافة ذات بال، ودون اختراق للآفاق الشاسعة العميقة التى فتحتها، وأوغلت فيها وراء القصيدة.

ذلك ما يُشدد عليه - أيضا - الناقد محمد جمال باروت، فى دراسته المهمة (الحداثة الأولى)[٣]، فيما يرصد - بالإضافة - احتدام الجدل حول قصيدة النثر، فى الاجتماعات الأسبوعية لخميس مجلة «شعر» فى ربيع ١٩٦٠، على إثر قراءة أطروحة سوزان برنار حول قصيدة النثر. وبموجب التمييز بين قصيدة النثر والقصيدة المحررة من الوزن والقافية، الذى أثارته قراءة أطروحة سوزان برنار، والقسم الذى يحمل عنوان «قصيدة النثر والشعر الحر»، اعتبرت حركة مجلة «شعر»، مثلاً، إنتاج محمد الماغوط فى «حزن فى ضوء القمر» شعراً حُراً لا قصائد نثر.

موقف جماعى إجماعى من الكتاب باعتماد مفاهيمه وتبنيها - من قبل واحدة من أهم الحركات الشعرية العربية فى القرن العشرين - اعتماداً مطلقًا، ليتحول إلى «إنجيل» الجماعة المقدس. ومنه، تُستمد أحكام التقويم بشأن الأعمال الشعرية، بوصفها مرجعًا وحيداً، وتستخرج أسلحة الهجوم والدفاع - كترسانة مدججة. ولا مرجعية أخرى للحركة. والعلاقة به قائمة على استظهاره ونسخه.

لذا، لم يكن لأنسى الحاج - فى مقدمة ديوانه (لن) ١٩٦٠ - سوى أن يكرر أدونيس، فى استعادته الحرفية لمفاهيم ومصطلحات سوزان برنار:

يحتاج توضيح ماهية قصيدة النثر إلى مجال ليس متوافراً. وإننى أستعير بتلخيص كلى هذا التحديد من أحدث كتاب فى الموضوع بعنوان «قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا» للكاتبة الفرنسية سوزان برنار[٤]. لتكون قصيدة النثر قصيدة نثر؛ أى قصيدة حقًا لا قطعة نثر فنية أو محمّلة بالشعر، شروط ثلاثة: الإيجاز (أو الاختصار)، التوهج، والمجانية.[٥].

نصّان سيتحولان إلى مصدر للأفكار الشائعة عن قصيدة النثر، لدى الأجيال الشعرية التالية، الخارجة على النسق الشعرى العام. نصّان مرجعيان، ينطويان ـ رغم كل شئ ـ على مفاهيم محددة، متماسكة، تجيب عن أسئلة الحد الأدنى، بما حوّلهما ـ تاريخيًا ـ إلى «مانيفيستو» لقصيدة النثر العربية، سيدخل دائرة المحفوظات المقررة على الشعراء القادمين.

لكن النصين افتقرا ـ طوال السنوات التالية ـ إلى أية إضافة إيجابية، أو تطوير نقدى منهجى، لما ورد بهما، سواء من الشاعرين ـ أدونيس والحاج ـ أو من غيرهما (إذا ما نحينا جانبًا بعض المقالات التى لا تزيد عن «إعادة إنتاج»). ثمة كتابات مهمة ـ بالتأكيد ـ فى «حداثية» الشعر العربى المعاصر، وآفاقه المختلفة، انطوت على مفاهيم ورؤى تجاوز ما كان مستقرًا فى الوعى الرومانتيكى والوعى «الواقعى الاشتراكى»، لكن «قصيدة النثر» من حيث هى موضوع خاص، ذى إشكالات نوعية خصوصية ـ ظل بمنأى عن المقاربة، مرة أخرى.

أسئلة أليمة، ولا إجابات، أفدحها سؤال «الإيقاع». والقصيدة تكتسب ـ إبداعيًا، عربيًا ـ أرضًا جديدة، ولا ضوء وحيدًا.

موجة عارمة فى إبداع قصيدة النثر، طوال الستينيات والسبعينيات، جرفت معها ـ إلى هذا الحد أو ذاك ـ بعضًا من أساطين الكتابة «التفعيلية» (٦). أصبحت القصيدة واقعًا شعريًا متزايد الحضور، ولا رؤية نظرية، لا ترجمةً، ولا اجتهادًا.

لذا، يقف النصان نُصُبا من علامات الاستفهام والتعجب معًا، شاهدًا نموذجيًا على وضعية ثقافية بكاملها، متكررة فى تاريخنا الثقافى.

وخارج النصين، سيؤم أدونيس ـ لعشرين عامًا تالية ـ مصطلحات «سوزان برنار» حول الشعر: الكشف، الرؤيا، العرافة، الهدم، الشاعر النبى.. إلخ، لتشكل مرتكزات خطابه الكتابى؛ فتنتقل ـ من جديد ـ عبره، إلى الآخرين، دون إحالة ـ هذه المرة ـ إلى المصدر، أو معرفة به.

فاعلية «سوزان برنار» ـ فى الشعرية العربية الحداثية ـ فاعلية تأسيسية للنظرى، عبر جماعة «شعر» أولاً، ثم من خلال أدونيس ثانيًا. فاعلية بالوساطة، لا بذاتها. ولأنها كذلك، فهى منقوصة ومجتزأة؛ لأن أداة الفاعلية ـ الكتاب ـ لم يُسمح لها بالحضور الذاتى، المباشر، والمكتمل، فى ذاتها، وإنما انحصر دورها فى استخدامها الموجه، فى توظيفها من قبل «الجماعة» وبعض شعرائها. وهو توظيف اختصرها ـ وهى الشاسعة الشاهقة ـ إلى بعض أفكار لا تخرج عن الصفحات الأولى. وهى فاعلية ملتبسة ـ من بعد ـ لاختلاطها بفاعلية أدونيس الشعرية والثقافية.

أما مصادفة صدور الكتاب فى العام التالى ـ مباشرة ـ لعام تأسيس مجلة «شعر» (١٩٥٧)، فهى مصادفة مدهشة، ونادرة، فى التواريخ الأدبية. كأنه قد صدر من أجلها، ومن أجل قصيدة النثر التى كانت تتأسس فى اجتماعاتها، وعلى صفحاتها.

فهل هى مصادفة أيضًا أن تخلو الأعداد الثلاثة عشر الأولى من «شعر» من أية مقاربة لقصيدة النثر، قبل طرح بعض أفكار الكتاب فى مقالة أدونيس (العدد١٤)؟

كأنما المجلة والجماعة كانتا فى انتظاره، من أجل تأسيس نظرى لقصيدة النثر.

ما أكثر الأسئلة.

وما أقل الإجابات.

**(٢)**

للقاهرة ـ شعريًا ـ سياق آخر، فى الزمن نفسه.

يضىء السياق كتابان أساسيان، كل منهما عمدة فى مجاله، يكشف منحى كاملاً من «الشعرية» المهيمنة فى الستينيات المصرية، وربما العربية.

الأول: (الشعر العربى المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، للدكتور عز الدين إسماعيل. وهو «المرجع» ـ ربما ـ فى موضوعه، لدى الكثيرين، حتى الآن، رغم تقادم العهد

بمنهجه النقدى ورؤاه النظرية (ظهرت طبعته الأولى عام ١٩٦٦).

ولن نعثر - مرة واحدة - على مصطلح «قصيدة النثر»، أو ما يشير إليها، على امتداد أكثر من أربعمائة صفحة من القطع الكبير. كأنه وكأنها ليسا من «قضايا الشعر العربى المعاصر وظواهره الفنية». لا إشارة واحدة.

هو محاولة لرصد «الشائع»، المهيمن العمومى، فى الشعر «المعاصر»، ولا موضع للاستثناء، والخارج عن المجرى العام والهيمنة.

وقد اتسعت الطبعات التالية لتذييلات تلاحق الأجيال التالية، وصولاً إلى أهم الأعمال الشعرية فى التسعينيات، لكنها احتفظت بالموقف نفسه من «قصيدة النثر» - من حيث هى قضية نقدية وإبداع شعرى، معاً.

سنجد - فى المتن والتذييلات - أسماء صلاح عبد الصبور والبياتى وحجازى والسياب ونازك الملائكة، لكننا سنجد أيضًا أسماء عواد ناصر وسعدى على السند ورعد عبد القادر وفوزى خضر. لكننا لن نعثر على اسم «أنسى الحاج»، ولا «شوقى أبو شقرا»، على سبيل المثال.

نعثر على اسم «أدونيس» مرتين، على سبيل الحصر: «فقد استطاع أدونيس أن يشتق لنفسه لغةً خاصة، وأن يكون لنفسه عبر دواوينه المختلفة معجماً شعرياً واضح التميز» [٧]. لكن اللغة - لدى ناقدنا القدير - لا تحيل إلا إلى ذاتها، لا إلى خصوصية تجربة أدونيس فى «قصيدة النثر». لغة، فى ذاتها، منقطعة عن التجربة الشعرية. وترد الإشارة الثانية بصدد الحديث عن تطور «معمارية القصيدة الجديدة» على أيدى الشعراء فى الاتجاه الدرامى [٨]. وعلى النهج نفسه، تبدو «قصيدة النثر» خارج معمارية القصيدة الجديدة وتطورها. موضوع خارج الموضوع.

والصمت المطبق، المطلق، يثير التساؤلات. أهو حكم نقدى ما - بالسلب الصامت - على «قصيدة النثر»؟ أم إنها القصيدة الحافلة بالمتفجرات النظرية والمآزق النقدية؟

هذا كتاب شئت به أن أشارك فى تجلية الصورة الراهنة لشعرنا العربى، بأن أستعرض كل القضايا والظواهر الفنية والمعنوية الخاصة بهذا الشعر، التى أُثيرت خلال الخمس عشرة سنة الماضية، وأن أستكشف كذلك ما لم يثر من قبل من هذه القضايا والظواهر.. [٩].

لكن ما جرى - تطبيقياً - لم يخرج عن التجاهل التام لواحدة من أهم الحركات الشعرية العربية، كأن وجودها مرادف للعدم.

محاولة للنفى خارج الذاكرة الثقافية، أم هروب من العجز الذاتى عن المواجهة النقدية؟ تساؤلات عصية يطرحها، أيضًا - الكتاب الثانى - ولننتبه إلى العنوان: (ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر)، للدكتور عبد الغفار مكاوى [١٠]: بودلير ورامبو ومالارميه، ولا قصيدة نثر. تحليل دقيق، ثاقب لرؤية العالم لديهم، وتحليل مرهف - فكرياً - للعالم الشعرى، دون تطرق ذى بال إلى بنية العمل الفنية. وتحدد «إشراقات» رامبو باعتبارها «مجموعة القصائد النثرية» [١١]، فحسب. ولا سؤال فى تلك «القصائد النثرية»، وماهيتها الإبداعية، ولا بنيتها الفنية.

هو منطق الحذف والاستبعاد. ليس المنطلق ما هو كائن كينونة فاضحة فى الواقع - واقع الشعر العربى، أو الفرنسى - بل ما هو كائن فى العقل النقدى، أو ما يراد له أن يكون. وتتحقق إرادة هذا العقل واقعيًا بأن يحذف الواقعى - أو بعض عناصره الحيوية - وأن يستبدل به، أو بها، ما هو ذهنى. يتحول الواقع الشعرى - بذلك - إلى واقع ذهنى، محكوم بإرادة الناقد، وذوقه الفنى، وتوجيهاته الإيديولوچية الشعرية. حذف واستبعاد - من ناحية - وتضخيم وتزيد من ناحية أخرى، لسد الفجوات الناجمة عن الحذف الإرادى.

ما من طرح للقضية ذاتها، وإبداء الموقف منها - نقدياً - بما قد يفندها، من وجهة نظر الكاتب، بل الصمت المُطبق، المطلق. فطرح القضية إثبات - بمعنى ما - لها، وتحقيق لحضورها، حتى إن اتخذ شكلاً سلبياً. إثبات وحضور ليسا مرغوبين، ولا ضرورة لهما فى ذاتهما. فحضورها

السلبى ـ حتى ـ تقليل من الحضور الآخر، شرك به، وكسر للواحدية الشمولية المطلقة. فلا موقع ـ فى الذهن النقدى الأدبى، وغير الأدبى ـ للتعددية، من حيث هى واقع أو احتمال. الواحدية هى النموذج الذهنى الأعلى الذى يسعى الجميع ـ كل فى مجاله ـ إلى فرضه فرضًا، بقوة الحذف والإلغاء، بالصمت والعمى الإرادى.

لا مواجهة، إذن، لفكرة «قصيدة النثر»، ولا للقصيدة ذاتها.

تواطؤ سرى، ضمنى، على التجاهل والنسيان.

(٣)

فى ظل هذا التواطؤ السرى، يصدر أول ديوان مصرى لقصيدة النثر: (مدخل إلى الحدائق الطاغورية)، لعزت عامر عام ١٩٧١ [١٢]. لم يصدر عن دار نشر، بل عن جماعة أدبية / سياسية، لها توجهها التقدمى، التى ينتمى الشاعر إليها:

> إن كتّاب هذه السلسلة يرفضون جميعًا القول باللاوعى الخلاق.. فلن يزداد الرصيد الانفعالى للثورة الشعبية شيئًا، .. وليس هذا الموقف من الفن وقفًا على طبقة اجتماعية واحدة أو مدرسة فنية واحدة. إنه يجمع تحالفًا اجتماعيًا وثقافيًا عريضًا، من القوى الصاعدة التى تعمل على تقويض العالم القديم عالم النهب الاستعمارى والتوسع الصهيونى، والاستغلال الرأسمالى.. فبين الجماهير الواسعة وبينهم حواجز وسدود أقامتها الطبقات الرجعية[١٣].

بيان يليق ـ حقًا ـ بفرسان «الواقعية الاشتراكية» فى ذلك الزمن، وعيًا وقاموسًا وجزمًا: «زيادة الرصيد الانفعالى للثورة الشعبية» هى هدف التوجه إلى «الجماهير الواسعة»، من أجل تقويض «عالم النهب الاستعمارى..» إلخ. والكاتب أداة «زيادة الرصيد»، من خلال نصه المكتوب.

لكن قصائد النثر التى تلى هذا «المانيفيستو» ترفض هذا الدور الوظيفى، الاستعمالى، بما تمثل من قطيعة ـ بل تحدٍّ ـ لذوق «الجماهير الواسعة» ووعيها، التى لم تكن متمثلة، بعد، للتحول الشعرى السابق إلى النسق التفعيلى. بل كانت القصائد قطيعة وتحديًا للشعرى السائد (خروج قصيدة التفعيلة ظافرة من المعركة مع التقليد، العنفوان الشعرى لصلاح عبدالصبور وحضوره المهيمن، صعود الجيل الثانى من شعراء التفعيلة، إغلاق منافذ النشر فى وجه قصيدة النثر العربية).

فالديوان ـ إذن ـ قطيعة مع «الإنشادية التقدمية» الحماسية، التحريضية، وقطيعة مع المتن الشعرى العام فى القصيدة المصرية، آنذاك، واختراق للحصار التفعيلى المضروب على قصيدة النثر، وصعود ضد ذلك التواطؤ السرى، ورغمه.

ديوان خارج جميع السياقات. وسوف تطرح الدراسة الملحقة بالديوان للناقد «إبراهيم فتحى» سؤال الوعى بالعالم والذات الكامن فى التجربة، لكنها لن تخرج عن المأثور النقدى المعاصر فى تجاهل سؤال «قصيدة النثر».

كحجر فى بئر بلا قرار، كان الديوان. جريمة يتنصل منها الجميع، بالصمت عليها: فما تبناه «التقدميون» الذى صدر عن جمعيتهم (لأن «عائده السياسى» لم يكن ذا بال، بحكم طبيعة الشكل الفنى المضاد للإنشادية التحريضية)، ولا اعترف به ـ شعريًا ـ شعراء التفعيلة ونقادها المهيمنون على منابر النشر، إن كانوا قد سمعوا به أو عرفوه.

ولعل مبرر إصداره ضمن السلسلة «التقدمية» لم يكن شعريًا، بقدر ما كان تنظيميًا، يستند إلى عضوية الشاعر فى «الجماعة» وانتمائه السياسى. هو انحياز إلى السياسى الكامن فى الشخص، لا الشعرى. كما أنه ـ بالقطع ـ لم يكن انحيازًا إلى الشعر فى ذاته، بمعزل عن شخص كاتبه.

غاب الشعرى فى ظل السياسى. وتكالبت ملابسات عدة لارتكاب جريمة وأد شارك فيها الجميع ـ والشاعر ـ وتنصل منها الجميع.

وظلت «قصيدة النثر» القضية الغائبة، فى الإبداع والنقد المصريين، بما هى قصيدة خارجة على «النظام» و«المؤسسة»، وبما هما (النظام والمؤسسة) طرفان فاعلان

- فاعلية أساسية - فى الواقع الأدبى (طوال أكثر من أربعين عامًا، تحتكر المؤسسة الحكومية المجلات الأدبية، والصفحات الثقافية بالجرائد والمجلات العامة، وعقد المهرجانات والندوات الداخلية، والترشيح للخارجية، ومنح الجوائز والامتيازات المادية والأدبية، والإذاعة والتليفزيون. كما أنها الناشر لما يزيد عن ٩٠ ٪ من الكتب) [١٤]. مؤسسة تمارس حق الاعتراف أو الإنكار أو التجاهل، حق القبول حتى التبنى، أو الرفض، حق المنح، أو المنع. لا حيادية، ضد الجديد - باعتباره خروجًا على «النظام والاستقرار» الأدبى - إلى أن يفرض ذاته بقوة الأمر الواقع، ويصبح عنصراً من «النظام» الأدبى العام.

وكان لقصيدة النثر المصرية أن تنتظر حركة شعرية قادمة تستطيع أن تنجز ما عجز عنه الشاعر الفرد، الخارج على السياقات، وما عجزت عنه القصيدة العربية، من اختراق للصدود والحصون المصرية.

(٤)

حينما صعد «صلاح عبدالصبور» بـ (الناس فى بلادى)، كان التقليديون يحتلون القلاع والمنابر، قادمين من العهود القديمة. مثلهم الشعرى الأعلى: المعرى والمتنبى؛ مثلهم اللغوى: القرآن؛ مثلهم الأخلاقى والوجودى: الإسلام، وهامش سطحى من معارف عامة بآداب أجنبية، قد تغنى عند المماحكة الثقافية.

كانت شمس «أبوللو» قد غربت بلا عودة. والخمسينيات تجىء بالفلول والأشباه المقلدين، بلا ومضة شعر. وطه حسين والعقاد - الغريمان - ينتصبان حارسين على البوابة الأدبية، يمنحان - أو يمنعان - تصاريح الدخول؛ كل منهما يحمل تاريخًا من المعارك والمنازلات، يحمل معرفةً بالأصول والفروع، يحمل المسؤولية عن الكون الأدبى (إن أغمض عينه برهةً انهار). لا شعر، لكنهما ساهران، حارسان للتقاليد الغابرة.

كان العقاد قد انتهى من «عبقرياته» الإسلامية إلى تنصيب نفسه عدوًا للشيوعية العالمية. وكان أرقى ما أنجزه طه حسين يقبع فى الوراء على مسافة تقارب العشرين عامًا. وآن لهما أن يتخذا موقف الدفاع - فيما بعد الإنجاز - ضد القادمين. هكذا، يتوحد الموضوعى فى الذاتى، والثقافى فى الشخصى [١٥].

من الخمسينيات إلى الستينيات، احتدمت المعركة، وبلغت ذروتها الفاصلة فى بيان «لجنة الشعر» بالمجلس الأعلى للآداب والفنون (أحد أجهزة الدولة الثقافية):

> إن مراجعة سريعة لكثير مما يسمى بالشعر الجديد لتكفى للدلالة على أن أصحابه واقعون تحت تأثيرات.. منافية لروح الثقافة الإسلامية العربية.. مما يجعل كتاباتهم مرفوضة.. لأنها تشيع فى كياننا العضوى عنصراً غريبا يهدمه.. من ذلك ميلهم الشديد نحو الاستعانة فى التعبير بعناصر يستمدونها من ديانات أخرى غير العقيدة الإسلامية، بل ومما تأباه هذه العقيدة: كفكرة الخطيئة وفكرة الصلب وفكرة الخلاص[١٦].

بيان تحريضى يتوج التهجمات المنتظمة من مجلتى «الرسالة» و«الثقافة» على الشعر الجديد. لكنه - فى الوقت نفسه - «مذكرة» موجهة إلى نائب رئيس الوزراء للثقافة والإرشاد القومى لاتخاذ إجراءات سلطوية، تنفيذية، ضد الاتجاه الشعرى الجديد. ولنذكر أن تاريخ المذكرة / البيان يصل إلى نوفمبر ١٩٦٤ .

أجهزة حكومية راسخة تمتلك فاعلية التدخل، وتمنحها القوانين واللوائح هذا الحق؛ بل تفرضه عليها وظيفة ودوراً. ويكون من حق العقاد - بحكم منصبه البيروقراطى - أن يقوم بالتأشير على ديوان صلاح عبدالصبور «إلى لجنة النثر، للاختصاص»، وإلى اشتراط ألا يلقى الشعراء المدعوون إلى مهرجان دمشق شعراً تفعيليًا (جديدًا)، كى يوافق - بحكم سلطات منصبه - على سفرهم. وأهم القصائد والدواوين لا تجد مكانًا لها فى مجلات القاهرة، ودور نشرها، فترحل إلى بيروت، لتنفجر المعارك بالقاهرة.

ولعل التيار المحافظ، التقليدى - الذى ظل يحتل الأجهزة الثقافية - كان يدرك، بالوعى أو اللاوعى، أنه

يخوض معركة وجوده الأخيرة، فخرجت الأسلحة كافة التى تم اختبارها والتدريب عليها فى الحقب السابقة، باسم الأجهزة ـ هذه المرة ـ لا باسم الكاتب الفرد، مثلما كان الحال فيما قبل الثورة. ولم تهدأ قرقعة المعركة إلا مع نهاية الستينيات، تماماً فى الأعوام التى شهدت انفجار قصيدة النثر فى بيروت.

معركة طويلة، مريرة، قاربت العشرين عاماً، تطايرت فيها الاتهامات إلى حد «العمالة». وسيكون للفرسان الظافرين وأبنائهم البررة ـ شعراء ونقاداً ـ أن يكرروا الموقف المحافظ نفسه مع الحركة الشعرية التالية، بعد استيلائهم على الغنائم والأسلاب: المناصب. اختلفت شخوص الجالسين على الكراسى، لكن جوهر الموقف لم يختلف.

بعد عشرين عاماً من مذكرة «لجنة الشعر» يكون عبد القادر القط قد أصبح رئيساً لتحرير مجلة «إبداع»، فينفذ ـ حرفياً، ضد الأصوات الشعرية «غير التفعيلية»ـ ما سبق أن طالبت به المذكرة فى مواجهة جيله الشعرى: «أن يخصص الجزء الأقل للتجارب التى لم تستقر بعد لتترك الجزء الأكثر للصور التى اصطفاها تاريخ الفن على مدى القرون الطوال»[١٧]. ويخصص بضع صفحات ـ فى مؤخرة كل عدد ـ لباب «تجارب». وبعده يحتل أحمد حجازى مقعده فى المجلة، فينفذ مقولته الغريبة: «قصيدة النثر شعر ناقص»، فينشره ـ على مضض بين الحين والحين ـ فى التسعينيات الأخيرة، حتى بعد أن أصبحت قصيدة النثر واقعاً شعرياً حاضرا.

لكنها ـ ربما ـ طبيعة «الأجهزة» من حيث هى أدوات للنظام السياسى: الحفاظ على الاستقرار والنظام، بكل معنى؛ ضد المغامرة والتجريب بوصفهما مبدأ عاما شموليا، وضبط الحركة والتوجهات فى مسارات معلومة محددة، مطلوبة؛ لا خروج على العام، الجمعى، ولا انتهاك للقواعد واللوائح التى تحدد الماهية والكيفية، حتى فى الشعر.

إذن، لا مغامرة، بل إعادة إنتاج لما أُنتج سلفاً. لا اكتشاف؛ فقد تكفل السلف الصالح ـ البعيد والقريب ـ بالمهمة، حتى استنفادها: «هذه آخر الأرض»[١٨]، على ما يقول حجازى. لا مفر ـ إذن ـ من المراوحة فى المكان نفسه لاستنفاد الزمان. سكون يتخذ شكل الحركة، وحركة مرادفة لجوهر السكون.

**(٥)**

عملان يثيران الالتباس فى هذا السياق: (كتاب حرف الـ ح) لبدر الديب، و(مواقف العشق والهوان وطيور البحر) لإبراهيم شكرالله.

كان الكتاب الأول معروفاً بين دائرة أصدقاء الديب المقربين فى الأربعينيات. ونشرت بعض مقطوعاته فى مجلة «البشير»، دون صدورها كتاباً إلا عام ١٩٨٨[١٩]، بعد أربعين عاماً من كتابته: تأملات ذهنية، وومضات شعرية، وسرد أسطورى فانتازى، وأحلام كابوسية، وانتهاكات خطرة للأعراف:

> إن الأشياء الشاسعة تتسع على روحى فلا أستطيع النطق بها. من «رامبو» إلى «إليوت» إلى «العازر» إلى «الملك لير» إلى «بروميثيوس» إلى «القمر المقتول» إلى «دون كيشوت»: أنا فرد ضائع، متفرد فى طريق الكينونة الذى لا ينتهى.

كتابة متخررة من القوالب والأبنية الكتابية، مستخدمة ـ فى الوقت نفسه ـ العديد من الأشكال الأسلوبية، لا للتوصل إلى شكل أو قالب بعينه، بل لاختراق الأشكال والقوالب وأبنية الوعى. إنه:

> تعبير عن أزمة الفكر والحضارة فى الأربعينيات، وعلى ما كان يعانيه الوطن من تردد وخضوع أمام الموجة الأمريكية الغامرة للفكر الغربى بكل ما فيها من تحليل وتفسير[٢٠].

كتابة حرة تستعصى على القولبة والمصطلحات التصنيفية. هى إحدى نتائج المغامرة الذهنية والخيالية التى اشتعلت فى النصف الثانى من الأربعينيات: جماعة «الخبز والحرية»، مجلة «التطور»، انفجار السيريالية، (بلوتولاند) لويس عوض، بشر فارس ورمسيس يونان وأنور كامل. لكنها كتابة لم تؤسس أو تغير الكتابة، لأنها كانت خارج الكتابة،

خارج السياق، معزولةً فى حلقة مغلقة منعزلة، معتصمة بثقافتها الرفيعة «الأجنبية»، بلا اشتباك مع الخارج. أسئلة محلقة فى فضاء مغلق، مكتفية بذاتها. إنما هى ـ فحسب ـ متعة المغامرة الروحية المختلطة بالمغامرة النصية.

سيحاول البعض ـ بعد أربعين عامًا ـ أن يلصق على الكتاب بطاقة «قصيدة نثر»، بعد أن سقطت عنها صفتها الجارحة كـ «وصمة عار» أدبية. لكن الكتاب يتأبى ـ رغم حسن النوايا ـ على الاستخدام العشوائى للمصطلحات، بأثر رجعى [٢١]، وعلى سجنه فى مصطلح دال على شكل معين، وهو الهارب إلى خارج الأشكال والأنماط.

والعمل الثانى ديوان من قصائد النثر، نشر متأخراً قرابة العشرين عاماً؛ وصاحبه أحد شعراء مجلة «شعر» البيروتية، بدأ معها، واختفى صوته الشعرى بصمتها. لا حضور، ولا فاعلية. لا تماس، ولا تقاطع مع تيارات الشعر وأجياله، مع قضايا الشعر ومعاركه. لا وجود، بأى معنى أدبى. وهى ـ أيضًا ـ دائرة الأصدقاء الحميمين، كحلقة حزبية سرية.

وحينما ينشر الديوان ـ فى الثمانينيات ـ يكون الواقع الشعرى قد تجاوز تجربته الشعرية وآفاقها التى تكلست فى مخبئها المظلم، ففقدت حيوية الحضور الحى.

تجربة رائدة غريبة تقف على حافة السياق. كأن صاحبها رمى بالقصائد، ثم انتابه النسيان، فلم تصل تمامًا إلى «من يعنيهم الأمر»، لم تدخل السياق تمامًا، فيما أدارت ظهرها للسياق العام.

هكذا، أفلتت التجربة من الذاكرة الشعرية إلى هيولى من الأعمال والمغامرات والصرخات فى غير ذى واد. كأنها كانت طلقةً فى فراغ، معلقة أبدًا ولا تصل. وحينما سيسعى «شعراء السبعينيات» فى مصر إلى تأسيس قصيدة النثر ـ بصورة نهائية ـ فى الشعر المصرى، سيكون من لبنات التأسيس شعراء ونقاد وأعمال ليس من بينهم «إبراهيم شكر الله».

سيعرفون به حقًا، لكن بلا حاجة إليه. لقد فات الأوان.

(٦)

فى يوليو ١٩٧٧، صدر بالقاهرة العدد الأول من مجلة «إضاءة ـ ٧٧» الشعرية، بعد أكثر من أربعين عاما من «أبوللو»، خارجة على المؤسسات والأجهزة.

شارة على صعود جيل شعرى ـ بالمعنى الفنى ـ مغاير فى التوجهات الإبداعية، لا فى القاهرة فحسب، بل فى بلدان عربية كثيرة. ضد اللغة ذات البُعد الواحد، والشمولية الإبداعية، والإنشادية المنبرية، وانتحال الشاعر دور النبى / العراف/ المُحرض/ الزعيم/ المطلق/ الفاعل أبداً. ضد الركود الذى آلت إليه ـ على وجه السرعة ـ قصيدة التفعيلة. ضد المعيار «التفعيلى» من حيث هو شرط قبلى، خارجى، للشعرية، وأداة موحِّدة ـ بالتالى ـ بين الغث والثمين، من حيث المبدأ. ضد القولبة، وتحويل الإبداع إلى إعادة إنتاج لنموذج سالف، بل ضد مبدأ «النمذجة» فى ذاته، والشروط القياسية الموحِّدة[٢٢].

جيل كامل يصعد، فيضع «الرواد» بين قوسين، هدفًا لحراب الأسئلة. ويضع قصيدتهم ـ على تنويعاتها المتقاربة ـ متهمًا فى قفص المحاكمة. لم تكن «التفعيلة» هدفًا منفرداً فى ذاتها، إنما هو النسق الشعرى بكامله، لا بأحد عناصره.

هكذا، يتحول الاستثناء السابق ـ مع تصاعد الجيل ـ إلى القاعدة العامة، والهامش المحاصر إلى المتن.. صوب الحرية، وانفتاح القصيدة على مصاريعها، بلا حدود أو أسلاك شائكة. مرة واحدة، وأبدا.

وتبدأ معركة جديدة تكرر آليات ودعاوى معركة التفعيلة، كإعادة إنتاج لها. واستخدم شعراء ونقاد «التفعيلة» الاتهامات نفسها التى وُجهت إليهم ـ من قبل العقاد وعزيز أباظة وغيرهما ـ لتصويبها إلى «قصيدة النثر» وشعرائها. كأن التاريخ يعيد نفسه ـ هذه المرة ـ فى شكل مهزلة، دفاعًا عن «التفعيلة» التى اختصرت الشعر، وتحولت إلى «وثن» مقدس حل محل وثن «الوزن الخليلى». لابد ـ فى جميع الحالات ـ من وثن ما، يحدد الحدود، ويمنح الصكوك، ويوفر الطمأنينة الذهنية. أما تلك الحرية غير المشروطة، فتثير القلق والانزعاج،

بل الارتباك العقلى، باعتبارها باهظة الثمن من مسؤولية ما اعتاد أحدٌ على تحملها.

حرية تشبه الفوضى، والتمييز بينهما مسؤولية أخرى لا يحتملها إلا من كان ذا بصر حديد. نعمةٌ، أم نقمة؟

مماحكات فى المصطلح [٢٣]، واتهامات بإفساد اللغة، والخروج على التراث، والانسياق وراء نزعات «مستوردة»، والغموض.. إلخ، تنتهى بالطرد من مملكة الشعر إلى النثر «للاختصاص» (تكراراً آليا لموقف العقاد من ديوان صلاح عبدالصبور)، أو ـ فى أفضل الحالات الليبرالية ـ اعتباره شعراً ناقصًا. يكمن النقص فى غياب «التفعيلة»؛ ذلك الوقع الموسيقى المعيارى، السابق والخارج على التجربة والقصيدة، باعتباره شرط الشعرية.

بذخ إبداعى طوال الثمانينيات، وعدم نقدى؛ بل جبهة نقدية شعرية متراصة ضد هذا التحول الجارف إلى قصيدة النثر، بلا اتفاق مسبق. وأدباء «التفعيلة» الذين احتلوا المناصب فى الأجهزة الثقافية والإعلامية ـ لا يتورعون عن استخدام سلطاتهم البيروقراطية ضد القصيدة (هو نفسه ما حدث معهم من قبل).

فهل تستطيع السلطات البيروقراطية إيقاف القصيدة؟

إنما هو فرض الأمر الواقع الشعرى، بقوة الفعل الإبداعى فى مواجهة الفعل التكرارى، وإعادة الإنتاج الرتيبة الفاترة. حيوية جارفة فى مقابل الركود والاستنامة إلى «المكانة» المتحققة، التى آن أوان الدفاع عنها، وعما تحققه من امتيازات شخصية متفاوتة.

هنا ـ وفقًا للقانون ـ يختلط الدفاع عن الشعرى والنقدى الموضوعى بالدفاع عن الذاتى، والشخصى. ويبدو الدفاع ـ فى وجهه الموضوعى ـ كمحاولة لتثبيت الزمن عند لحظة معينة لا يتجاوزها (الستينيات)، لحظة التحقق الذهبية لشعراء التفعيلة. هى «آخر الأرض»، ونهاية الزمن. وما يعقبها يجب أن يكون استعادة دائمة لها، وإلا فهو انحدار، يتزايد كلما تزايد الابتعاد عن اللحظة / الأصل. فالخروج ـ هنا ـ خروج عن «الأرض» إلى الهاوية، وعن الزمن إلى العدم.

أما الخطوة الأخيرة المعلنة، فهى محاولة تبنى شعراء النثر، واختلاق شجرة أنساب شعرية، لحشرهم فى القبيلة حشراً [٢٤]. أبوة مفروضة، يسخر منها «الأبناء» الخبثاء، وأجداد من الغرباء.

(٧)

لم تكن «قصيدة النثر» مشروع «شعراء السبعينيات» فى مصر، كانت أحد تجليات مشروعهم الشعرى، المضاد للإنشادية والنمطية وإعادة الإنتاج، لا المشروع ذاته. لم تكن السؤال المطروح، لكنها كانت إحدى علامات الاستفهام الضمنية، المضمرة. ما من مفاضلة بين «التفعيلى» و«النثرى»، فى ذاتيهما المجردتين، المطلقتين، وما من أحكام قيمة.

فالتحرر من القبْلى، والتقليدى، وتحرير المحرم، هو ما أفضى بهم ـ ضمن نتائج أخرى ـ إلى «قصيدة النثر»، أحد المحرمات الإبداعية فى الشعرية المصرية، بما أن إشكال القصيدة أعمق وأشكل من أن تختصر إلى ثنائية حدية. لم تكن هدفًا مسبقًا، أو غايةً، بل نتيجة لتوجهات شعرية صوب الحرية الإبداعية.

هكذا، كان للبعض أن يمارس حقه فى ارتكاب «المحرم» الشعرى، دون أن يقحم أحد أحكام القيمة فى القضية، باعتباره ـ هذا «المحرم» ـ متسعًا لجميع احتمالات الخروج الشعرى، فى آن، وساحة مشروعة للتجريب الحر، غير المشروط، وتجلى الخصوصية الفارقة للذات الشعرية.

إعادة اكتشاف لليومى، الآنى، التفصيلى (نفيًا للتجريدى، الذهنى، أو الفكرى التبشيرى) باعتباره المادة الحيوية للحياة، واستعادة الجسد الإنسانى (للذات أو للأخرى) من براثن التغييب والقمع الصامت (استعادة المرأة ـ بالتالى ـ من براثن الاستعارة والرمز، وتحريرها منهما؛ أى إعادة الاعتبار إليها من حيث هى امرأة فى ذاتها، كائن إنسانى، لا صورة ذهنية ذات طبيعة استعمالية). هى المرأة الأولى، الحبيبة ، العشيقة، الأنثى، المرأة الجوهرية. وأفعال الجنس وإشاراته إنما هى تحققات الوجود الإنسانى الجوهرى،

لا الفكرة، ولا الشعار، ولا العقيدة السياسية؛ بل محاولة اكتشاف الحضور الوجودى للذات الفردية فى العالم، ابتداءً من جسدها وأوهامها وأحلامها وانكساراتها و - حتى - خزعبلاتها. تلك التفاصيل الصغيرة للروح والحياة اليومية، إلى حد الثرثرة أحيانًا، والابتذال أحيانًا أخرى.

ذلك ما قد يشير إلى «شعرية» أخرى، بلا «شاعرية». شعرية التعرية والصدم والفجاجة، بلا ورقة توت شاعرية.

شعرية لا تفتقر إلى إيقاعها الخاص (خاصة أنهم شعراء قادمون من «قصيدة التفعيلة»، التى قدموا فيها قصائد ودواوين أولى؛ بل - أحيانًا - من «القصيدة العمودية» إلى «التفعيلية» بتراث كل منها الذى ينطوى عليه الشاعر). إيقاع لاقياسى، لا معيارى - حتى الآن - يقوم على التوليف بين هشيم التفعيلات، وأشكال من المحارفات (اشتراك كلمتين متواليتين - أو أكثر - فى حرفين أو أكثر)، والجناسات الكاملة أو الناقصة، والصيغة الصرفية الواحدة[٢٥] (ذلك ما سينتفى - تقريبًا - فى قصائد التسعينيات التالية، لدى جيل آخر، مغاير فى شجرة نسبه الشعرى، ومصادر ثقافته الأدبية).

مع هذا الجيل، أصبحت «قصيدة النثر» أمرًا واقعًا فى الشعر المصرى، ركنًا أساسيًا من الواقع الشعرى، لا يقبل الوأد أو النفى، باعتبارها أحد توجهات جيل شعرى، لا فردى. ولعلها تندرج ضمن «تحرير الخيال الشعرى» - الذى انطلق إليه الجيل - من المبادئ والقوانين المطلقة، الجامدة، وافتتاح أفق شعرى بلا محرمات، أو ممنوعات. يصبح كل شئ موضع شك، وتساؤل، واحتمال؛ كل شئ: حلال.

ولا قفز فى الفراغ من فراغ.

فكسر وثن «البحر الخليلى» المقدس طوال قرون شعرية، كشرط مسبق ومعيارى للشعرية - على أيدى شعراء ونقاد «التفعيلة» - إنما هو مقدمة منطقية لتحطيم وثن «التفعيلة»، من المنطلق النظرى نفسه، باعتبارها الحجر الأساسى للبحر. فإذا كان السابقون قد حطموا الوثن الأصلى - تحررًا من عبثه - فهل لهم أن يطالبوا أحدًا بتقديس أحد أحجاره، وتحويله إلى وثن بديل؟

واختراق مهابة اللغة الشعرية المتعالية، الكتبية، الإنشائية، الخطابية - من قبل «وشربت شايًا فى الطريق / ورتقت نعلى» - سيصبح شارةً إلى بلاغة جديدة: بلاغة اليومى، الذاتى، الجسدانى، المدينى. موصوف بلا صفة، وخبر بلا مبتدأ، وفاعل بلا فعل. فانتازيا الرعب والصخب المعدنى للإنسان المرمى على رصيف المدينة الكابوسية، بلا حيلة.

وضع وجودى يتفجر بالأسئلة المستحيلة، بلا إجابة: ماذا، كيف، لماذا. «لم لا تفهمون مايقال؟» فهل كان الوضوح السابق نعمة، أم نقمة؟ هل أسفر - ونتج - عن رؤية، أم عمى؟ هل انطلق من بصيرة، أم عين ضريرة؟ والأطلال المتساقطة فوق الرءوس - منذ الهزيمة، فالسبعينيات - أهى إجابة أم سؤال؟

ما من شىء يُغرى بالنشيد، ولا - حتى - بالرثاء.

فمن أين يجىء الإيقاع المضبوط، القياسى، المتواصل بلا اختلال، فيما الكون يعج بالفوضى، والروح بالتضارب؟ أمن خارج الكون؟ أمن خارج الروح؟

لا مرجعية للكتب والأقوال المأثورة. لا مصداق لما يأتى من خارج. موضع ريبة واستخفاف. زمن التعاليم انتهى، فمن يخبر المعلمين المأخوذين بأصواتهم وتعاليمهم أمام المقاعد الشاغرة، لا يرون الفضيحة؟

زمن مضى، وزمان يجىء.

معه، تخرج شجرة ذات أكمام، منذورة للقادمين.

## الهوامش:

(١) ماصدر عن «دار المأمون» ببغداد، بعنوان الكتاب نفسه، وباسم المؤلفة، عام ١٩٩٣، يمثل مختارات عشوائية من الكتاب، لا تساوى أكثر من عشر مساحته الكلية. أما الحذف ـ الذى أتى على تسعة أعشار الكتاب ـ فلم يستند إلى معيار واحد؛ فلم يستبق المترجم من الهوامش إلا ما رأى أنه «ضرورى منها فقط، وما يمكن أن يخدم القارئ العربى». وفى فصول القسم الأول، التزم المترجم مبدأ «خير الأمور أوسطها، فأخذت ما هو جديد ونافع، وما يمكن أن يضيف لوناً جديداً إلى ألوان معرفتنا». لم يتحدث عن «مشكلة فنية بحت فى استحالة نقل بحور الشعر الفرنسى إلى اللغة العربية، مما اضطررت ـ آسفا ـ إلى غض الطرف عنها. بيد أنى لم أتوان عن نقل ما أمكن نقله سعياً إلى خدمة القارئ زد على ذلك العرض التاريخى الطويل للدادائية والسريالية. الذى لم أجد مبرراً لترجمته كاملاً.. وعلى هذا، فإنى عنيت خصوصاً بما هو فى لب الموضوع». وقد ارتكب المترجم هذه الحذوفات، رغم تأكيده القيمة العلمية «للكتاب»، ويكفى أنه المرجع الأول، بل الوحيد فى العالم، لقصيدة النثر. بذلك، وصل الكتاب (الذى يصل فى الأصل الفرنسى إلى ٨١٤ صفحة × ٥٢ سطرا × ١٢ كلمة) إلى ٣٠٠ صفحة من القطع المتوسط فى الترجمة العربية.

قارن «مقدمة تاريخية لقصيدة النثر ما قبل بودلير» الواردة بالكتاب العربى، من ص ٢٧ إلى ٦٢ بالترجمة الكاملة لها، الواردة بمجلة **فصول** بالعددين السابقين. (المجلد الخامس عشر، العدد الثالث، خريف ١٩٩٦، ص ص ١٨٥ ـ ٢١٠ والعدد الرابع، المجلد نفسه شتاء ١٩٩٧، ص ص ٢٢١ ـ ٢٢٥).

والمفارقة أن عدداً من النقاد العرب قد تلقفوا هذه «الترجمة»، وسرعان ما اعتمدوها المرجع الأساسى لهم فى الوعى بقصيدة النثر.

وقد صدرت طبعة ثانية لهذه «الترجمة» العشوائية ضمن مطبوعات الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة.

(٢) أعيد نشرها فى زمن الشعر لأدونيس، وتحديد رقم العدد يستند إلى محمد جمال باروت (مرجع قادم)، فيما يشير أنسى الحاج ـ فى مقدمة ديوانه لن، الطبعة الثانية، هامش. (٣)ص١٦ ـ إلى أن أدونيس أول من تناول هذا الموضوع بالعربية، فى العدد الرابع من مجلة **شعر** ١٩٦٠ .

(٣) محمد جمال باروت: **الحداثة الأولى**، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة ١٩٩١، ص ٢٠٢ ـ ٢٠٧ .

(٤) أنسى الحاج، مقدمة لن، الطبعة الثانية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٨٢، ص ١٦.

(٥) المرجع السابق، ص ١٧ .

(٦) انظر ـ على سبيل المثال ـ الأعمال الشعرية «النثرية» فى دواوين محمود درويش ونزار قبانى، ومراوحة عفيفى مطر بين «النثرى والتفعيلى» فى وشم النهر على خرائط الجسد.

ونشير إلى أن هذا الفصيل من الشعراء لم يدركوا ـ من قصيدة النثر ـ سوى بعدها «اللاتفعيلى». لذلك، سرعان ما تراجعوا عن هذه الخطوة غير الأصيلة فى تجربتهم الشعرية. بل إن أحدهم تراجع إلى ما هو أبعد من ذلك، إلى القصيدة العمودية، فى أعماله الأخيرة، بعد اعتقاله. وراجع موقف درويش، التقليدى، المرتبك، من قصيدة النثر، باعتبارها «جنساً أدبياً ما»، فى حواره بجريدة أخبار الأدب، ٩ فبراير ١٩٩٧، ص ١٠، بعنوان «قصيدة النثر ليست شعراً، ولكنى أخاف ميلشياتها»، دون أن يقدم تبريرا لتجربته «اللاتفعيلية» التى احتلت ديواناً كاملا.

(٧) عز الدين إسماعيل: **الشعر العربى المعاصر، قضاياه وظواهر الفنية والمعنوية**، الطبعة الثالثة، دار الفكر العربى، القاهرة (د.ت)، ص ١٨٢ .

(٨) المرجع السابق، ص ٢٤٠ .

(٩) المرجع السابق، ص ٥ . والإشارة إلى «الخمس عشرة سنة الماضية» تخص تاريخ صدور الطبعة الأولى، عام ١٩٩٦ . والتشديد من عندنا .

(١٠) نعتمد ـ هنا ـ الطبعة الأولى من الجزء الأول (الدراسة)، الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢ .

(١١) المرجع السابق، ص ١١٢ و ١٤٥ .

(١٢) عزت عامر: **مدخل إلى الحدائق الطاغورية**، سلسلة كتاب الغد (١)، القاهرة ١٩٧١ .

(١٣) المرجع السابق، المقدمة: «هذه السلسلة»، ص ٥ ـ ١٠ .

(١٤) شهد هذا الاحتكار حالات استثنائية من الخروج عليه ـ كإصدار مجلة أو كتاب ـ لكنها عانت من نتائج سطوته الشاملة، كالحكم على المجلة أو الكتاب بالسجن فى دائرة مغلقة محدودة من القُراء، خاصة أن هذه السطوة مدعومة ـ أيضاً ـ بقوة القوانين.

(١٥) يمكن الرجوع إلى معركة طه حسين والعقاد مع الشعر الجديد فى كتاب:

عبدالعظيم أنيس ومحمود العالم: **فى الثقافة المصرية**، طبعات مختلفة.

(١٦) مجلة **الثقافة**، ١٧ نوفمبر ١٩٦٤، نقلاً عن:

غالى شكرى: **ذكريات الجيل الضائع**، الدار العربية للكتاب، طرابلس ١٩٨٤، ص ٨٧ ـ ٩٤ .

(١٧) المرجع السابق.

(١٨) ليس مصادفة ـ على سبيل المثال ـ أن يعود أحمد حجازى، فى ديوانه الأخير **أشجار الأسمنت** إلى المعارضة التقليدية لشوقى والبحترى، ثم العقاد ـ فيما بعد. وتكتظ تجربته ـ خاصة فى السنوات الأخيرة ـ بقصائد الرثاء، بعد أن كانت أعماله الأولى حافلة بقصائد المديح والتمجيد لعبد الناصر و«الاتحاد الاشتراكى»، التى أعقبها بـ **مرثية للعمر الجميل**.

قارن بالتجربة المغايرة ـ جذرياً ـ لدى صلاح عبد الصبور.

(١٩) بدر الديب: كتاب حرف الـ «ح»، دار المستقبل العربى، القاهرة ١٩٨٨.

وسيعود المؤلف إلى أسلوب الكتابة نفسه فى أعمال لاحقة، فى الثمانينيات والتسعينيات، من بينها تلال من غروب.

(٢٠) المرجع السابق، مقدمة المؤلف: تقديم شخصى لكتاب حرف «الـ ح»، ص ١١ .

(٢١) ذلك ما يشبه ـ وقت أن كانت «الاشتراكية» عملة رائجة فى الستينيات الناصرية ـ محاولات البعض اكتشاف «اشتراكية» ما فى الإسلام عموماً، أو لدى بعض رموزه. وكتاب اشتراكية الإسلام لمصطفى السباعى يختصر البراهين. وهى ـ فى جوهرها ـ محاولات «ماضوية»، بمصطلح أدونيس، حيث المستقبل يكمن فى الماضى، وحيث ينطوى الماضى على احتمالات الحاضر والمستقبل، بلا إضافة. فالممكن هو إعادة اكتشاف الماضى على أنه إمكانات وتحققات لا يستنفدها الكشف. فكل اكتشاف راهن سبق أن تحقق ـ وجودياً، بالفعل أو بالقوة ـ فيما مضى، وليس أمامنا سوى اكتشاف المتحقق السابق.

وهو ـ فى الوقت نفسه ـ بحث عن مشروعية ماضوية للراهن، عن سند من الأسلاف، لدى العجز عن تحقيق مشروعية راهنة أو سند آنى. فالماضى ـ هنا ـ مصدر المشروعية، والأسلاف هم مانحو صكوك الصلاحية. صكوك صالحة لكل زمان ومكان.

ولا تنشأ المصطلحات اعتباطاً.

(٢٢) راجع ـ لمزيد من التفصيل النقدى ـ دراسات سابقة لنا فى الموضوع، من بينها: «شعراء السبعينيات فى مصر»، مجلة شؤون أدبية، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، العدد ١٤، خريف ١٩٩٠ .

«صهيل فى الأرض الخراب»، مجلة الشعر، القاهرة، يوليو ١٩٩٢ .

(٢٣) وصلت ـ لدى أحمد درويش، الأستاذ بكلية دار العلوم ـ إلى حد فكاهى، حقّاً؛ إذ يقترح ـ جاداً ـ فى أحد مقالاته بجريدة الأهرام، تسميتها بـ «العصيدة»، ويبذل جهداً لغوياً مضنياً ـ من خلال العودة إلى القواميس القديمة ـ للبرهنة اللغوية القاموسية على اقتراحه الاصطلاحى.

راجع أحمد درويش، عصيدة النثر؛ مصطلح أدب مقترح، الأهرام (٩ / ٨ / ١٩٩٦)، ملحق الجمعة، ص٩ .

(٢٤) راجع محاولة «تأميم» الجيل المتعسفة التى حاولها أحمد عبدالمعطى حجازى فى مقالاته «أحفاد شوقى»، التى صدرت كتاباً، بعد نشرها بجريدة الأهرام، وفرض أبوته ـ بالإكراه ـ على الشعراء. مرة أخرى، هل هو البحث عن دور أبوى، بأثر رجعى؟ والمفارقة أن قصيدة حجازى ـ بالذات ـ كانت الشاهد المتكرر، فى كتابات شعراء السبعينيات فى مصر ـ صراحة وضمنيا ـ على ضرورة كتابة قصيدة مغايرة.

(٢٥) راجع، فى هذا الصدد:

محمد عبدالمطلب: هكذا تكلم النص: استنطاق الخطاب الشعرى عند رفعت سلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٧، خاصة الفصلين الثالث والرابع.



# التجريب: قوس قزح

**حلمى سالم***

(١)

ستهتم الصفحات التالية بالمساهمة فى تخليص حركة التجريب فى القصيدة العربية المعاصرة من ثلاثة تطرفات أساسية، تعانى منها هذه الحركة معاناةً كبيرة.

التطرف الأول، ينبع من بعض روّاد موجة الشعر الحر وبعض شعرائها ونقادها، أولئك الذين ينهالون باللوم على حركة التجريب، فى تياراتها اللاحقة عليهم، اتهاماً بالاصطناع والضعف والغموض، والافتقار إلى الأدوات الصحيحة والابتعاد عن هموم الناس والوطن.

والتطرف الثانى، ينبع من داخل بعض تياراتها الوسيطة، حينما يوغل شعراؤها فى التعمل والافتعال والألاعيب الشكلية التى تميت النص والقارئ، وتتيح للناقدين تعميم الزعم بأن حركة التجريب ما هى إلا اصطناع فى اصطناع، وفراغ يدور حول نفسه.

والتطرف الثالث ينبع من التيارات المتأخرة فى حركة التجريب، عندما يشيعون أن كل ما سبقهم باطل عقيم سلطوى، وأنه لابدّ من «قتل الأب» وتدمير سلطته، وأن الفوضى هى القانون. وهو ما يتيح للناعين على

* شاعر مصرى.

حركة التجديد كلها تكرارَ الزعم بأن الحداثة وما بعدها، والتجريب وما بعده، سببا أزمة ضارية فى حياتنا الشعرية، وأن «أصالة الشعر» قد ذهبت مع ريح ما بعد الحداثة!

(٢)

منذ بضعة سنوات، وربما حتى لحظتنا هذه، ساد فى بعض الأوساط النقدية والأدبية الاعتقاد بأن التجربة الشعرية الجديدة تفتقر ـ فيما تفتقر ـ إلى الضرورة الاجتماعية للتجديد، وتخلو من استنادها إلى الدوافع الموضوعية التى توجب التجديد الفنى، لتصبح بالتالى مجرد نزوع فردى للتجديد، لا يستجيب لأية ضرورة اجتماعية أو موضوعية.

وكان أصحاب هذا الاعتقاد ـ ومازالوا ـ يؤسسونه على ضوء المقارنة بتجربة «الشعر الحر»، فى الخمسينيات والستينيات، تلك التى كان التغيير الفنى فيها يتم متجاوبا مع مضمون تيار القضايا الاجتماعية والقومية. ومن ثم، فقد ظهرت الحاجة ملحة لمواجهة تلك العلاقات الجديدة فى أشكال فنية مختلفة. فكانت عملية التجديد ـ كما يقول سيد البحراوى ـ بمثابة استجابة حقيقية أصابت كل الأنواع الأدبية. وفى الشعر بدا واضحا ذلك الارتباط بين المحاولة الدائبة لخلق أشكال جديدة وبين حجم المتغيرات التى كان يطرحها واقع لا يثبت على حال (مجلة «فكر» ـ العدد ٤ ـ ١٩٨٤).

وهذا بلا ريب تفسير صحيح ـ فى أحد وجوهه ـ لتجربة الشعر الحر، لكن أصحاب هذا التفسير يحجبون هذه «الضرورة» الموضوعية عن شعر حركة التجريب الجديدة؛ فيرون أن هذه الحركة الجديدة ظهرت فى إطار اجتماعى وموضوعى لا يوجب التجديد الفنى. كأنهم يريدوُن أن يقولوا لنا: لقد نشأت «الضرورة» الموضوعية للتجديد والتجريب مرة وانتهت، وسكن الواقع والفن على ذلك وتجمدا.

والحقيقة أنه إذا كان الواقع الاجتماعى السياسى الثقافى، الذى صعدت فى سياقه موجة الشعر الحر، يموج بتقلبات وتغيرات استدعت التجديد فى الأطر الفنية والمعرفية والجمالية، فالسؤال هنا: ألم يكن ربع القرن الماضى موارا بالتقلبات السياسية والاجتماعية والثقافية والأخلاقية العارمة، التى استدعت التجديد فى الأطر الفنية؟

يبدو للمرء، والحال هكذا، أن أصحاب هذا الاعتقاد ينظرون إلى عقود السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات باعتبارها عقودا خالية من أى تقلب أو تقلقل، أو أن لديهم مفهوما واحدا ووحيداً للتغيرات الاجتماعية يقصرها على المعنى «الإيجابى» فقط؛ بحيث يرون أن تطورات العقود التى رافقت الشعر الحر كانت باتجاه التقدم. فهى توجب التجديد والتجريب، بينما تغيرات العقود الثلاثة الأخيرة وتقلباتها كانت فى اتجاه التراجع المدمر، فلا توجب ذلك التجديد الفنى والشعرى! وبمثل هذا النظر يتم ربط التغير الفنى بالتغير الاجتماعى «الإيجابى» وحده، بما ينطوى عليه هذا الربط من مفهوم «أخلاقى» يتجلى فى الاعتقاد بأن هناك تغيرات شريفة محترمة، وتغيرات سيئة قبيحة، وأن الأولى ـ فحسب ـ هى التى ينبغى أن تكون موجبة موضوعية للتجديد، أما الثانية، السيئة القبيحة، فلا توجب تجديداً.

لن نقول، هنا، إن تجديد الفن لا يحتاج إلى تبرير، وإن ضرورة التجديد هى ضرورة التجديد، منطلقين من قولة كوكتو الشهيرة : «الشعر ضرورة» حتى لو لم نكن نعرف لماذا؟ ذلك أننا نوقن أن كل تجديد فنى هو تجسيد لضرورة «موضوعية» وضرورة «ذاتية» فى آن. ولعل هذا الفهم هو الذى يتسق مع اعتبار ظاهرة الفن

إحدى ظواهر الواقع (على خصوصيتها أو نوعيتها بين هذه الظواهر). وإذن، فإن الشعراء لا يستشعرون هاجس التغيير أو التجريب بمحض نازع ذاتى شخصى يعتور روحهم المتحركة، بل هم يستشعرون هذا الهاجس باستجابة داخلية عميقة لمتغيرات فى الواقع الذى يعيشونه متشوفين إلى مواكبته أو مناقضته، أو مواكبته ومناقضته، فى آن!

والمفارقة الغريبة هى أن حركة التجريب الشعرى الراهنة قد ظهرت فى مناخ سياسى واجتماعى تقول بعض شرائحه إن الطبقات الوسطى قد استنفدت محاولاتها فى إنجاز مهامها الوطنية والديمقراطية والاجتماعية، وإنها عجزت عن إنجاز هذه المهام كلها، وإن إنجاز هذه المهام صار منوطاً بالطبقات الجديدة الصاعدة. ولم يلتفت أصحاب هذه النظرة (على ضيقها وحرفيتها) إلى معنى هذا الاعتقاد على صعيد المسألة الشعرية. فإذا كانت الطبقات الوسطى قد استنفدت أغراضها ووصلت إلى طريق مسدود ـ كما كان يقال ـ أفلا يعنى ذلك، على مستوى الشعر، أن كتابة جديدة ينبغى أن تنهض، متجاوزة أشكال الكتابة وصيغ الإبداع اللتين أفرزتهما الطبقات الوسطى إبان صحوتها السابقة؟

إن غياب مثل هذا التصور الواسع هو الذى يدفع الكثيرين إلى تأويل التجارب الشعرية الجديدة تأويلا مغرقا فى التعسف، حينما يعتقدون أن شعراء التجريب مهتزون نفسيا ومشوهون روحيا؛ لأنهم عاشوا عقدا صعبا لم يستطيعوا معه أن يكوّنوا رؤية ناضجة، ومن ثم اعتكفوا على الذات يجترونها فى شعر ذاتى شكلى مغلق يضرب فى الغياهب المظلمة. إن شعراء التجريب ـ فى نظر هؤلاء ـ يستحقون العطف؛ لأنهم يعانون ارتباكا سببه انهيار القيم السياسية والحضارية التى تفتحت عليها عيونهم. وقد انعكس هذا على شعرهم، وأدى إلى اضطراب بنية العبارة لديهم وتشوش الرؤية الفكرية والفنية.

وفى ضوء هذا التقييم الغريب، اتهمت الحركة التجريبية بالغموض الذى ينشأ ـ كما رأى أمل دنقل ـ عن عدم وضوح التصور فى ذهن الشاعر، فيلجأ الشاعر وقتها إلى ألاعيب لغوية يخفى بها عجزه عن إصابة كبد المعنى ـ كما يقول القدماء.

وأهل هذا التقييم يظنون أن التصورات الجمالية أو الفكرية فى ذهن الشاعر ـ أو وجدانه ـ ينبغى أن تكون واضحة كل الوضوح. وهم بهذا يتجاهلون أنه لو كانت التصورات الفكرية أو الجمالية فى ذهن الشاعر واضحة كل الوضوح لما كانت بهذا للشاعر حاجة من الأصل إلى الخلق الشعرى. إنما يخلق الشعراء ـ والتجريبيون منهم بخاصة ـ شعرهم لاجتلاء هذا الكون الغنى المبهم، وللقبض على هذا التصور فى حالة تلبس بين الانكشاف والهروب.

ونحن فى غنى، جميعا، عن أن نذكر أن العلاقة بين الشعر والواقع لا تعنى حرفيا أن يكون الشعر على «شاكلة» الواقع، حذو الحافر بالحافر؛ لأن الفهم السليم لهذه العلاقة يتسع لمعنى أن يكون تعبير الشعر عن الواقع متجسداً فى «مضاداة» الشعر للواقع: مضاداته لخرابه وتخلفه وابتذاله. ذلك أن «مناقضة» الواقع هى إحدى صور التعبير عن هذا الواقع، وربما كانت أعمق صور هذا التعبير.

ومن هنا، يمكن أن نقول إن مضاهاة الواقع بطريقة فوتوغرافية بسيطة ليس التجسيد الصحى للعلاقة الصحية بين الشعر والواقع. بل إن مثل هذه الأساليب المباشرة فى الأداء الشعرى مؤذية للشعر والواقع على السواء، كما أنها تنطوى على نوع من «الانتهازية» الدفينة، التى تتملق نوازع الجمهور وتفرغ غضبه الداخلى، وتداهن مستوى الوعى لديه، فتظل تابعة له منقادة، لا مغيرة قائدة، كما ينبغى أن يكون الفن الرفيع.

على أننا لا نستطيع، مع كل ذلك، أن ننكر أن هناك حالات عديدة فى حركة التجريب المعاصرة، ينطبق عليها اتهام «الشكلانية» العقيم. فقد مر زمن استغرق فيه بعض شباب هذه الحركة من أبناء صفّى - وأنا بينهم - ومن أبناء الصفوف السابقة واللاحقة، فى الهيام باللغة حتى صار الشعر لغة على لغة، أو فى الهيام بالموسيقى حتى صار الشعر صوتا على صوت، أو فى الهيام بإماتة المضمون حتى صار الشعر موتا على موت، أو فى الهيام بالتجريد المفرط حتى صار الشعر «ميتا على ميتا» دون «فيزيقا»، أو فى الهيام بتقليد «الإبداع» حتى صار الشعر «اتباعا على اتباع».

وفى كل هيام من هذه الهيامات، كانت هناك الحلقة الناقصة التى تصنع الشعر الجميل.

وكان ذلك يعنى - ومازال - أن على رواد الحركة النقدية الجديدة أن يقدموا الجهد تلو الجهد، لكى يميزوا بين هذه الشكلية العقيم والتشكيل الفنى الرفيع الذى حاوله معظم الشعراء الجدد، أو المجرى الأساسى السليم فيهم. ذلك التشكيل الذى يعتمد المجاز المبتكر غير المقرر سلفا فى الأدراج المكتبية النقدية والشعرية، والترميز المتفرد، ويفتح نوافذ الحرية والتجاوز الرؤيوى التقنى للموروث والسائد. وهم فى تمييزهم ذاك لابد أن يدركوا - لهم ولنا ولجمهور الشعر - أن هذا التشكيل الفنى الرفيع يخلق نوعاً من المسافة بين الوعى الجمالى الاعتيادى «إدراك الكنه النبيل للعمل الشعرى» - بحسب تعبير أمل دنقل - ويخلق قدراً من الاغتراب المؤلم، بما يؤدى إلى افتقاد الأرض المشتركة للاتصال، وهو ما يسمى خطأً بالغموض.

(٣)

لا ريب أن أدونيس واحد من كبار رواد حركة التجريب الشعرية المعاصرة. ولقد تباينت الآراء حول علاقة الحركة التجريبية الشابة بأدونيس، تبايناً مدهشاً. فالكثيرون يحترمون أدونيس، لكنهم ينتقدون الأدونيسيين، ويرون أن هؤلاء الأدونيسيين يحكمون على أنفسهم بالموت مقدما، ليس فقط لأن أدونيس أكثر ثقافة منهم، أو لأنه صاحب قضية اعتنقها فى مساره الاجتماعى المتغير وظل مخلصا لها، ولكن أيضا لأن أدونيس استطاع أن يكون شخصية فنية من خلال رحلته الشعرية، وأن يكون متميزاً عمن سبقوه أو عاصروه. لكن هؤلاء الذين ارتدوا عباءته لن يكونوا مثله، فليس هناك غير أدونيس واحد، والباقى سوف تكنسه الأيام (أمل دنقل - «الكراسة الثقافية» - ١٩٨٠).

والحق أن تدبر صلة أدونيس بأجيال التجريب الراهنة يقتضى أن نضع أيدينا على النقاط التالية:

أ - إن مسألة التأثر بكبار الشعراء أمر وارد وطبيعى، فغالبا ما يتأثر الشعراء فى بدايات تكوينهم الشعرى بكبار الشعراء، لاسيما الكبار الذين يتسمون بعطاء فريد وإنجاز شعرى محورى يستقطب نحوه نفرا من شباب الشعراء الصاعدين، الباحثين عن مناهل للاستسقاء الشعرى، حتى إذا ما استقام لهم عودهم الشعرى ودانت لهم - أو كادت أن تدين - ملكاتهم الفنية وأدواتها انتقلوا من طور «التبعية» إلى طور «الاستقلال»، وامتلكوا تميز الصوت والأداء. وهذا هو ما تم مع الكثيرين. ولعلنا نذكر، مثلا، العلاقة الواضحة بين صلاح عبدالصبور وكل من إليوت وعلى محمود طه، أو بين أحمد عبدالمعطى حجازى وإبراهيم ناجى، أو بين أدونيس نفسه وكل من سان چون بيرس ورامبو والنفرى وابن عربى وملارميه، وغيرهم.

ب - على أن التأثر بمعناه العميق ليس يكمن فى مجرد احتذاء كلمة أو معنى أو صورة، فهذه كلها لا تقيم ما يمكن أن نسميه - على التدقيق - تأثرا، إذ الكلمات (ألفاظ ومفردات اللغة المحدودة) ملك للجميع:

ناسا وشعراء. وهى عند الشعراء «مادة» ضيقة يمتح منها الكل، ولا يملك واحدهم فيها حق احتكار مفردة واحدة، كما أن المعانى مبذولة على قارعة الطريق ـ كما قال لنا القدماء ـ وحتى الصورة فهى ميدان إبداعى ضيق وقد يقع الخاطر على الخاطر. لا اختصاص أو خصوصية، إذن، فى أى من هذه العناصر الجزئية يمكن أن ينفرد به شاعر دون سواه، بحيث يقيم تأثرا حقيقيا. إنما ينتج التأثر الحق من احتذاء أشكال البناء الشعرى عند شاعر من الشعراء، أو اقتفاء أساليبه فى «إنشاء العلاقة» بين تلك العناصر الجزئية بعضها ببعض.

التأثر، إذن، يوجد حينما يكون هناك احتذاء «لنظام العلاقات» الذى يربط هذه المواد؛ أى ليس فيما «يكوّن» العمل، بل فى ذات «التكوين» والبناء.

والتأثر بهذا المعنى العميق ليس موجودا فى تجربة الموجات التالية لأدونيس من حركة التجريب العربية؛ ذلك أن لأدونيس طرائقه الخاصة فى تكوين علاقات العمل الشعرى وبنائه المعمارى الفنى، لم يقلدها أحد من شباب الشعراء الجدد، بل إن معظم هؤلاء الشعراء الجدد قد صارت تتشكل لهم طرائقهم الخاصة فى إنشاء البناء الشعرى، وهى تختلف بدرجة كبيرة أو قليلة عن طرائق أدونيس فى إنشاء هذا البناء، إلا إذا قدم لنا أحد الدارسين دراسة ضافية تستقصى هذا التأثر استقصاء تطبيقيا واضحا. لكن هذه الدراسة لم تكتب بعد، ولايزال الاتهام مبنيا على انطباعات مهوّمة.

جـ ـ لاشك أن الموجات الجديدة تكنّ لأدونيس كل التقدير والمحبة، وترى فيه حدثا شعريا عربيا مهما، وقامة قصرت دونها بعض هامات الذين رفعوا عقيرتهم طويلا فى حياتنا الشعرية صائحين بالدعوة إلى الشعر الجماهيرى المحرض، نائحين بإعلاء المضمون السياسى على الفن الرفيع، حتى خسرنا الاثنين: الفن والسياسة على السواء. وينهض هذا التقدير على أساسين: أولهما أن هذا الشاعر العربى هو الذى فتح شهية الأجيال التالية على نبع التراث العربى القديم، الشعرى والنقدى، أكثر مما فعل الأساتذة الأكاديميون. وثانيهما: أنه ـ فى نقده ـ الكاتب الذى تنبع معظم استشهاداته واستناداته من هذا النبع النقدى الجمالى العربى القديم، فى حين تنبع استشهادات معظم النقاد العرب الآخرين من الفكر الجمالى الغربى، القديم والحديث.

د ـ على أننا ـ فى مسألة التأثر بأدونيس ـ ينبغى أن نفرق بين المنهج والمذهب. المنهج فى هذا الصدد الشعرى هو: التجريب المتواصل، والشجاعة الشعرية الدائمة، والجرأة على النبش والاقتحام الجمالى لكل مجهول ومحرم ومغلق. وحينما يعتمد الشعراء الجدد هذا المنهج ـ الذى ليس وقفا على أدونيس وحده بالطبع ـ فإنما يعتمدون جوهر الفن بوصفه ظاهرة اقتحام مفتوحة. أما المذهب، فى هذا الصدد الشعرى، فهو ما ينتج عن هذا المنهج المقتحم من نتائج؛ أى من أعمال شعرية وقصائد وطرائق أداء.

هكذا، فإن الأجيال الشعرية الجديدة يمكن أن تتفق مع أدونيس فى المنهج الجمالى، ولكنها تختلف عنه فى المنتوج الشعرى، بما يضم الجميع فى اصطناع أداة واحدة، لكنهم يصلون إلى إجابات مختلفة فى بناء العمل الشعرى، إدراكا منهم بأن قيمة الشاعر هى فى تفرده، وتميز صوته.

ويبدو أن حياتنا النقدية والشعرية قد بدأت تشهد ـ فيما يتعلق بسياقنا هذا ـ نشوء حزبين متقابلين: الحزب الأول هو حزب «تأليه أدونيس» ووضعه على عرش عال من العصمة والخروج من المنافسة. والحزب الثانى هو حزب «تهديم أدونيس» والتصغير من شأن إنجازه والتشكيك فى أصالة عمله.

وهما ـ كما نرى ـ حزبان يتفقان فى التطرف الذى ينأى عنه الجسم السليم للحركة التجريبية الراهنة.

(٤)

تعانى حياتنا الشعرية الراهنة من الوقوع فى التصنيف العقدى العشرى للشعر والشعراء (الخمسينيات، الستينيات، السبعينيات... إلخ). وهو تقسيم غير نقدى وغير فنى، يتسبب فى العديد من الأضرار الفنية والفكرية والثقافية، بل الوجدانية من أخطر هذه الأضرار: إخراج بعض الشعراء الحقيقيين من هذه «الوصفة الجيلية الخشبية» بينما هم مبدعون ذوو جهد أصيل، وإدخال بعض الشعراء الضعفاء أو «الزائفين» ضمن هذه «السلة المدمرة» لا لشئ إلا لأن «الوصفة الجيلية» تشملهم، بينما هم قصار الباع محدودو الكفاءة. والشاعر المصرى محمد صالح ـ كمثال على هذا الخلل ـ واحد من هؤلاء الذين ظلمتهم تلك الأقفاص الضارة، التى أتى فى أنها تكرست فى حياتنا الثقافية، بصورتها الزمنية الفنية؛ لأن كثيرين ـ نقادا وشعراء ومثقفين ـ كانت لهم مصلحة واضحة فى تكريسها لأغراض غير متصلة بحقيقة الإبداع.

والحق، أن «حراكا» شعريا عارما قد بدأ يشمل الحركة الشعرية العربية فى السنوات الأخيرة، وراح يحفر نهرا «رأسيا» للكتابة الشعرية المجددة، يضم فى مجراه المتموج العميق شعراء من كل جيل عمرى زمنى، بما يشكل خطا متواصلا من الانفلات الإبداعى المتوهج.

سأتخذ، هنا، ديوان محمد صالح الأخير (صيد الفراشات) نموذجا للموجة الجديدة فى الحركة التجريبية العربية الراهنة، لأوضح من خلاله جملة من حقائق التجريب الشعرى فى موجته الحالية:

أ ـ الدخول إلى الموضوع (إن صح تعبير: الموضوع) ليس من أهم ملامحه ولا من جوهره الرئيسى ولا من أعمق سماته، مثلما كان يحدث فى الشعر من قبل. على العكس: فإن التجربة الجديدة هى ولوج الموضوعات عبر النقاط الثانوية فيها، ومن خلال ملامحها الجانبية، أو ما يسميه البعض: النقطة العمياء. بجملة موجزة: صار الدخول إلى الموضوع يتم من «هوامشه» لا من «متونه»، ومن «أطرافه» لا من «مراكزه» ـ باستعارة التعبير السياسى المعروف عن المراكز والأطراف.

لنقرأ، مثلا، هذين النصين من محمد صالح:

كانوا كثيرين جدا
ولم يكن ليطمئن قبل أن يغلق الباب،
ثم من مكمنه هناك
يحاول أن يتعرفهم.
...

ثم:

لابد أن رئتيه
تتطوحان فى خلاء واسع
الرجل الذى كسروا أضلاعه
الذى يعلمون أنه لم يعد فى
إمكانهم أن ينالوا منه.

إذا افترضنا ـ مجرد فرض ـ أن «القهر» هو المعنى الذى تجسّده هاتان القصيدتان السابقتان، فإن الشاعر هنا يلج معناه من خلال العلاقات غير الملتفت إليها، وليس من خلال العلامات المعلن عنها والمتفق عليها، أو التى تمثل «جوهر» الموضوع وبؤرته الأم. كأن هذا الشعر يباشر موضوعاته من الأبواب الخلفية لها لا من الأبواب الرئيسية الأمامية، وهذه الأبواب الخلفية هى التى تجسّد التماس الخاص للشاعر، بعيداً عن التماس العام الذى يشترك فيه الجميع: جميع الناس أو جميع الشعراء. وقد ذكرت إحدى شاعرات الموجة الأخيرة فى الحركة التجريبية الراهنة، هى إيمان مرسال، فى معرض حديثها عن علاقتها بالقاهرة، أنها «دخلت القاهرة من سلم الخدم». ويكاد هذا التعبير الحاد ينطبق على الشعر الراهن، الذى يدخل إلى موضوعاته من «سلم الخدم» لا من المدخل الرئيسى للسادة أصحاب البيت.

هكذا تقع، فى النص الجديد، عملية «انحراف» بسيطة، لكنها فاصلة.

كان الشاعر، فيما سبق، يعالج مسألة القهر هذه عبر بؤرتها الرئيسية، فيصور الخطاب المعتاد حول القهر والخوف فى صوره المشهورة: الطبقية أو الوطنية أو العاطفية. لكن هنا قهرا خفيفا ـ إن صح الحديث عن خفة للقهر ـ لا يستخدم الصيغ الثقيلة الفخمة فى تصوير نفسه بعلانية وبمفاهيم مستقرة. والواقع أن مداخل النص الجديد تمكن الشاعر من أن يكون تجسيده للقهر أكثر شمولا وأبلغ تأثيرا. فالمقطوعتان السابقتان كلتاهما تشتملان على شتى أنواع القهر. وهكذا يتبين فى حركة التجريب العربى الراهنة أن مقاربة الموضوع من أطرافه، أو من حوافه (أو قل: من مؤخرته)، وليس من قلبه أو متنه أو بؤرته، تسمح بالإحاطة الأعم به وبتحقيق مصداق أعمق له، على عكس المعتاد أو المتوقع.

ب ـ النثرية لا الوزنية، من غير أن يعنى هذا العنصر تفضيلا مسبقا أو إعلاء مقدما للنثر على الشعر. فليس خلو الشعر من الوزن ـ فى ذاته ـ قرينة على الشعرية أو سبيلا لها. القصد أن هذا الشعر الجديد أحل «التوتر» محل «الوزن»، بما ينطوى عليه التوتر من: موسيقية الاختزال، ووقع المحذوف، وكثافة الضغط. وبما يكتنزه من فجوات نفسية ونتوءات عاطفية أو تعبيرية، ومن قفزات المخيلة.

جـ ـ الانطلاق من «التفصيلية» لا من «المشهد الكامل». أقول «التفصيلية» ولا أقول «التفاصيل اليومية» ـ كما درج البعض ـ لأن التفصيلية بوصفها جزءا من اللقطة الكلية هى أشمل من التفاصيل اليومية، كما أن التفصيلية يمكن أن تنصب على معنى أو فكرة، دون الاقتصار على «تفاصيل» المعيش الواقعى.

يلتقط الشاعر، إذن، موضوعه من خلال الوقوع على خيط من خيوط النسيج الكبير، ثم هو يتتبعه ويتغور فيه حتى ينجز به نصه. وحينما ينجز نصه المكتمل، سنجد أن الشاعر قد وصل ـ من خلال التفصيلة المعمقة المغورة ـ إلى معنى أعم يتخطى أصل التفصيلة نفسها. هذا المعنى الأعم الذى كان يصل إليه الشاعر السابق من خلال «اللوحة الكاملة».

والدلالة الجلية لذلك، هى أن «التفصيلة» التى يقتنصها الشاعر ليست مجرد تفصيلة مجانية، بل تحتوى على القيمة الكلية للوحة الكاملة. فإذا أضفنا إليها «زاوية التقاط» التفصيلة التى ينتخبها الشاعر، سنعرف أن النص التجريبى الجديد يتشكل من خلال بصيرة اقتناص التفصيلة المختارة، التى يمكن أن تحل محل ـ أو تحيل إلى ـ القيمة الأساسية المنشودة.

والواقع أن تأكيد أن «الشعرية» الحقة إنما تكمن فى «زاوية النظر» لا يتناقض مع تأكيدنا الدائم أن مناط الشعر هو فى «التشكيل الفنى» لا فى «الموضوع»، ذلك أن زاوية النظر إلى الموضوع ليست مفهوما مضمونيا

أو معنويا يتصل بالفكرة أو الموقف فحسب، بل هى مفهوم فنى كذلك، بما ينطوى عليه الاختيار الجديد للزاوية الجديدة من متطلبات فنية وانحيازات جمالية.

وهكذا، فإن شعرية الحركة التجريبية الراهنة لا تكمن فى «الشئ المرئى»، كما كان يذهب الواقعيون أو الطبيعيون أو التقليديون من دعاة محاكاة الطبيعة أو محاكاة الخارج. ولا تكمن فى «العين الرائية»، كما كان يذهب الرومانتيكيون أو دعاة محاكاة الذات أو الداخل. إنها تكمن، بالضبط، فى «المسافة» بين العين الرائية والشئ المرئى؛ أى فى «المنظور» الذى يقترحه ـ أو يجترحه ـ الشاعر لكشف موضوعه ومكاشفته.

د ـ فوق ذلك: فإن النماذج الصحية من هذه الحركة التجريبية الراهنة تؤكد لنا أن الاكتفاء بزاوية النظر (المنحرفة عن المعتاد فى رصد الموجودات والعلاقات والنفس) لا يفى، وحده، بإقامة نص جديد مختلف مرتفع الشعرية. فالكثير من البشر يمكن أن يشتركوا فى جدة «زاوية النظر» هذه، وانحرافها. إن شعرية النص تبلغ مداها السامق إذا تضافرت جدة زاوية اللقط مع مقومات فنية وجمالية أخرى مثل: التكثيف وتصفية الصورة الملتقطة من الزوائد الدودية ومن الثرثرة المنداحة على وجهها. ومثل تأدية زاوية الالتقاط هذه عبر لغة سليمة تدرك الحساسية الفائقة للمسافة الحرجة بين «الميراث» الذى تحمله ـ كمفردة وكسياق شعرى واجتماعى ـ وبين تنقيتها من محمولاتها السابقة، ومثل الاستفادة الصحية بالخبرة الشعرية السالفة: استفادة لا تندرج فى السالف فتفقد ذاتها وفرادتها، ولا تنقطع عنه انقطاعا عدميا (هو مستحيل أصلا من الناحية النظرية والعملية) تحت الوهم السريالى القائل بأن مهمتنا هى قتل الماضى، أو تحت وهم التميز.

هـ ـ من هنا، فإن التيار الصحى فى هذه الحركة الشعرية التجريبية يؤكد أن الشعر الجميل لا يمكن أن يخلو من القضايا الكبرى، كما يظن بعض المنتسبين إلى التجربة الشعرية الجديدة. ذلك أنه من الناحية النظرية ليس هناك فن يخلو من القضايا الكبيرة مهما ادعى هذا الفن نفسه؛ لأنه لو خلا منها خلا من ضرورته أو من مبرر وجوده.

الصحيح، هنا، (الذى) تحققه القصائد الجميلة من شعر هذا التيار الصحى) هو أن هذه الرؤى الشعرية الجديدة قد تخلت ـ فى غمار تجاريبها المتنوعة ـ عن المداخل القديمة المعتادة للقضايا الكبيرة. ليست القضايا الكبيرة، إذن، هى التى اختفت، إنما الذى اختفى هو «كيفيات» التعامل مع هذه القضايا ـ كبيرة كانت أو صغيرة ـ وسبل معالجتها وموضع النظر إليها. وهو تحول يحدث من مرحلة إلى مرحلة فى تاريخ الشعر فى كل مكان وزمان. ولذا، يتوجب أن نفرق بين «القضية» «مدخل» معالجتها، فلا نخلط بينهما، حتى لا نقع فى وهدة العدم.

لنقرأ، مثلاً، عند محمد صالح، قصيدة «ترانزيت»:

مدينة بعد أخرى

ونحن ننتظر

نحن ولعبُ الأطفال

وحلىُّ النسوة

وأوجاعُنا

وهم يسوقوننا إلى هناك

نزلنا فى مدن كثيرة

اشترينا منها

كل ما نحتاجه للوطن.

هل مثل هذه القصيدة قصيدة خالية من قضية كبرى، كقضية الوطن؟ لست أعتقد أن هذه السطور القليلة خالية من القضية التى جسدها شوقى بقوله:

وطنى لو شُغلتُ بالخلد عنه          نازعتنى إليه فى الخلد نفسى

ولا من القضية التى جسدها بدر شاكر السياب بقوله:

إنى لأعجب كيف يمكن أن يخون الخائنون؟

أيخون إنسان بلاده؟

إن خان معنى أن يكون فكيف يمكن أن يكون؟

الشمس أجمل فى بلادى من سواها

والظلام، حتى الظلام هناك أجمل، فهو يحتضن العراق.

نريد أن نؤكد أن شعراً يخلو من «القضايا» ـ كبيرة كانت أم صغيرة ـ هو: لا شعر. لكن التجارب أو الموجات تتخالف فى زوايا النظر إلى القضية، وفى المعالجة الفنية لها، وفى المسافة التى تحدثنا عنها بين العين الرائية والموضوع المرئى. وليس من شك، بالطبع، فى أنه حينما تختلف «معالجة» الموضوع، فإن الموضوع نفسه يصبح مختلفاً؛ لأن «كيفية» المعالجة ـ فى الفن خاصة ـ ليست مجرد زائدة جمالية أو إضافة مجانية، بل هى من صلب الموضوع ذاته.

و ـ إن الشعر الجديد لا يعلن العداء العدمى للمجاز فى ذاته من حيث هو مجاز، كما يفعل بعض الزملاء. ذلك أن ما ترفضه الحركة التجريبية الجديدة ليس هو المجاز فى ذاته، بل هو المجاز «القديم» المعد سلفا، الذى يستند فقط على البلاغة اللفظية التقليدية أو على الصورة الشائعة. إن المرفوض هو: النمط الجاهز للمجاز، الميت، سابق التجهيز. وتسعى الشعرية الجديدة إلى شق مجازات جديدة أو أنماط جديدة له، تنفى المجازات القديمة وتزيحها، تأسيساً على أن هذه الشعرية تدرك أن ألفاظ اللغة مجاز، وزاوية الالتقاط مجاز، والمشهد المنتقى مجاز، بل الحياة كلها مجاز كبير.

ومن ثم، فلا مهرب من المجاز، ولا حاجة بنا لهذا الهرب. إنما يتفارق الشعراء فى تفكيك المجاز المصروف من قبل على البطاقات الشعرية السابقة، فى سبيل مجازات متغيرة، متحركة، دائمة الانتفاء والوجود.

ز ـ التخلص من هوس كسر «التابوهات» (المحرمات) الشهيرة الجاهزة. فلقد استبد ذلك الهوس ببعض شعراء الحركة الشعرية الراهنة ـ لاسيما من أجيال الشباب ـ تحت ظن بأن التابوهات الجنسية أو الأخلاقية هى وحدها التابوهات الجديرة بالاختراق. وكان من نتيجة ذلك أن تحول هذا الهوس نفسه إلى «تابو» يتوجب تحطيمه. ولهذا، فإن النماذج الصحية فى شعر حركة التجريب الراهنة تصفى نفسها من ذلك الاكتظاظ المكتظ بالأعضاء التناسلية للرجل والمرأة، أو بالأسماء الصريحة للعلاقة الجسدية بينهما، لأن شعر هذه النماذج

الصحية يحطم «تابو» الرغبة الهستيرية فى تحطيم التابوهات، ولأنه شعر يدرك أن التابوهات الحقيقية ليست هى تلك التى يتصور البعض أنها جديرة بالهجوم.

هكذا: ليس للتابوهات موقع واحد وحيد، والوقوع فى ظن كهذا هو ـ من غير وعى ـ تسليم أو استسلام لما تصدره لنا السلطات، الثقافية والأخلاقية والسياسية، من مفاهيم معينة حول «المحرمات»، بهدف التعمية على المحرمات الحقيقية: السياسية والوجدانية والاجتماعية.

لنقرأ هذه القطعة من أمجد ناصر فى «سُرّ من رآك» لنرى كيف يخترق التابو دون أن يقع فى هستيريا الرغبة فى كسره كسرا صبيانيا:

المحارم

الكؤوس

المنافض

الثياب إذ منهكة

الفراش بليلاً

مطالع سيرة

لمنازلة النمر.

وهنا، يمكننا القول إن كل قصيدة جديدة، بحق، هى كسر لتابوهات عديدة.

والتجريب يعنى ـ ضمن ما يعنى ـ ألا شئ مقدس، أو أعلى من تناول الخبرة الشعرية، لكن بعض شعراء الحركة التجريبية المعاصرة، يزاول هذا المعنى مزاولة مفرطة تفقد هذا التجريب أصالته ومعناه، وربما مصداقه كذلك.

إن الاستغراق الزائد (بل المتزيد) فى كسر «التابو» الجنسى ـ كما سبق ـ وتحطيم سلطة «الأب» عند بعض هذه الصفوف الشعرية يدفع بها إلى المزلق الذى يتيح لخصوم التجريب أن يوجهوا لها ضربات قاسية، وتعطى لهؤلاء الخصوم المبررات القوية لسؤال من مثل: لماذا لم يفكر أحد من أبناء هذه الصفوف الشعرية فى كسر «تابو» السلطة السياسية، كما كان يفعل بعض الآباء الذين يرفضون وصايتهم ووجودهم؟ هل يتعلق الأمر باختيار «تابو» آمن لا يستوجب الاعتقال أو تهديد الحرية أو تهديد الحياة؟ وهل لا نكون، حينئذ، إزاء «براجماتية» جديدة؟

(٥)

حينما ظهر شعراء الموجة المتأخرة من حركة التجريب (فى عقدى الثمانينيات والتسعينيات) فى مصر والبلاد العربية، كان شعراء الموجة السابقة الذين ظهروا فى عقد السبعينيات (وقبلهم بالطبع أدونيس وسعدى يوسف ومحمود درويش ومطر وغيرهم من شعراء الحداثة العربية) قد حفروا فى الحياة الشعرية عدداً من القيم الجديدة الثائرة على السائد الشعرى والنقدى فى حياتنا الإبداعية، سواء فيما يتصل بطبيعة الشعر ودوره، أو علاقة الفن بالتغيير والواقع الاجتماعى، أو فيما يتصل بأهمية الشكل الفنى، وضرورة الابتعاد عن الزعيق السياسى الفج.

كانت بيانات جماعة «إضاءة ٧٧» قد أكدت أن «الشعر الصحيح يتضمن دائما الشعار الصحيح، لكن الشعار الصحيح لا يتضمن أبدا الشعر الصحيح»، معلنة أن «الشكل: هو مضمون»، بمعنى أن النص الشعرى ليس مقولة مقفلة ونهائية، بل هو مفتوح على الاحتمالات المتكثرة، انطلاقا من أنه ليس «مدلولا» وحيداً مغلقا، وإنما هو مجموعة متعانقة متوالدة من «الدوال»، التى يساهم القارئ فى إنتاج دلالاتها المتعانقة المتوالدة مساهمة أصيلة.

إن العالم لم يعد ـ وربما لم يكن ـ ثنائيا، بل هو معقد ومركب، ومن ثم فإن رؤية الشاعر المعاصر هى بالضرورة معقدة مركبة. هكذا كانت الأرض قد انحرثت بحق، وانكسرت سطوة المفاهيم الواقعية الضيقة التى سادت فى عقدى الخمسينيات والستينيات؛ أى إبان المرحلة أو الموجة الأولى من حركة التجريب العربية المعاصرة. وفى هذا المناخ بدأ شعراء الموجة المتأخرة عملهم وظهورهم الشعرى ليبنوا على ما أسسه جيل الموجة السابقة الوسيطة، سواء فى الموقف الفكرى أو فى الموقف الفنى.

وإذا كان جيل الموجة الوسيطة هو الجيل الذى بدأ وعيه يتفتح على الدقات الجنائزية لهزيمة ١٩٦٧، وبدأ إنتاجه الشعرى ينضج ويتبلور مع انتفاضة الطلاب (١٩٧٢ ـ ١٩٧٦) ومع ثورة الفقراء فى مصر (١٩٧٧) وزيارة السادات القدس وكامب ديفيد، فإن جيل هذه الموجة المتأخرة (فى عقدى الثمانينيات والتسعينيات) قد بدأ وعيه يتفتح على مفارقة نصف نصر نصف هزيمة أكتوبر ١٩٧٣، وعلى بوادر الانفتاح الاقتصادى (١٩٧٤) وفض الاشتباك وبداية الصلح مع إسرائيل (١٩٧٥)، وبدأ إنتاجه الشعرى يظهر مع حصار بيروت (١٩٨٢)، واستفحال الأزمة الاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية بفعل الانفتاح الاقتصادى وما صحبه من انهيار ثقافى وعقلى وروحى، ومن استشراء التيارات الدينية المتطرفة وازدياد البطالة بين الخريجين، ثم ما تلا ذلك من تحول العالم ذلك التحول الكبير بسقوط الاتحاد السوفيتى ودول الكتلة الشرقية، وانفراد أمريكا بتسيير العالم كله (أو محاولتها ذلك) فيما اتخذ اسما رمزيا هو «النظام العالمى الجديد»، الذى حطم العراق وأتم تبعية الدول العربية جميعاً له، وسوّق نموذجه الباهر فى شتى مناحى الحياة.

فى هذا الضوء، نلاحظ أنه إذا كان جيل الموجة الوسيطة (الذى عاش طرفا من المرحلة الناصرية) قد خاض أزمة منحنى الانتقال المفاجئ من الاستقلال إلى التبعية، ومن الانتصارات المدوية إلى الهزائم المدوية، ومن الصعوبة إلى الانهيار: وطنيا وقوميا وذاتيا، ومن الحلم الوردى إلى الواقع الأسود، فإن جيلى الموجة المتأخرة لم يعيشا أبداً الطرف الأول من المنحنى، بل صعدا إلى الحياة وقد استقر كل شئ فى أحضان الخراب والهزيمة وانكسار الحلم الجميل. ومن هنا، تمركزت رؤيته حول هذا الضوء الشاحب، ليرى الحياة مضطربة مختلة، ليست جميلة ولا حالمة: لا مشروع قومياً نهضوياً ـ كما كان يقال ـ ولا مشروع فرديا يحقق الذات. فنهلت رؤيته من هذا المنبع المرير: الأحلام السوداء، والأشواق المجهضة، الدنيا العسيرة المفككة، انقلاب سلم القيم، ليتكون سياق كابوسى يمكن أن تقول فيه هدى حسين، إحدى شاعرات هذا التيار:

هكذا، كعادة الموتى

تنتابنى رغبة فى الاعتراف

والتقاط الصور الأخيرة من ملامح أصدقائى

الآن اذكر اننى أسعل وأبصق.

معدتى

تطحن الأكل بلا رحمة

وتخرجه منبوذا كمصابى

الجذام،

وأننى يعترينى الغضب حتى الثمالة،

ويسعدنى أن أتأمل الوجوه التى تعانى كثيرا

فى شرح مفهوم السعادة،

وأننى فى الطفولة

كنت أبول على نفسى.

إن أبناء هذين الجيلين ـ من هذه الموجة ـ هم الذين مشوا فى شوارع عواصمهم ليجدوها مكتظة بالإسرائيليين والأمريكيين وسائر الوجوه «المتعددة الجنسيات». وهو المشهد الذى جعل «الأجنبى» موضوعة مهمة من موضوعات الرؤية عندهم: من ناحية، بما يخلفه هذا الأجنبى من شعور المواطن بالهوان والقبح والاغتراب، حتى يصير النهار ظلاما ـ كما يقول منير فوزى ـ ونهوى إلى لجة نتوحد فى لونها ونصير سرابا، بينما الشاعر يبصرهم واقفين يحيطون من كل صوب بزوايا دمه، فيما وجوههم الأجنبية تكثر حتى تصير البلاد، وتكبر حتى تصير السواد. ومن ناحية ثانية، بما يخلفه هذا الأجنبى من توليد حلم بديل للانخلاع من هذا الوطن المريض.

(٦)

يحتل محمد عفيفى مطر مكانة متميزة فى الخريطة الشعرية العربية، وفى قلب التيارات الجديدة فى حركة التجريب الراهنة، بوصفه واحدا من رواد التجديد فى القصيدة العربية المعاصرة، المدانة بالغرق فى «الذات» وبالابتعاد عن قضايا «الجماعة».

والمدهش أن نظرة فاحصة لشعر مطر كله تنفى نفياً قاطعا التهمة الشهيرة التى ألصقها به نقاد كثيرون، وهى الانعزال عن هموم الناس والانصراف إلى غموض متعال على آلام المجموع. ففى الوقت الذى كانت فيه قصائد عديدة غارقة فى هموم «الذات» المفرطة كان مطر يقول:

أبى ضَمَّ فُضلةَ العباءة

على منكبيه الهزيلين فاهتز تابوت قلبى

ونادى:

خذ السمسم المر

هذا رغيف الشعير تبلّغ به لقمة لقمة

كى تذوق الدماء التى أُشربتها السنابلُ

تذّوق به طعم لحمى الذى كان

يشويه صهد النهار المخاتلْ

تبلّغ به واحذر الأرض

دنياك دنيا الردى والفجاءة.

ولا يقتصر دور مطر على الريادة الإبداعية، بل إنه ظل متواكباً مع كل جديد وتجريب. وهذا هو ما قصد إليه إبراهيم فتحى حينما وصف مطر بأنه «شاعر عابر للأجيال»؛ لأنه يقف مع كل جيل وكل تجربة جديدة فى قلب القلب.

ولاريب أنه يمكن للمتابع الذى يريد أن يرصد بعض معايب الحركة التجريبية المعاصرة، أن يأخذ على شعر مطر بعض الركون إلى التقليدية، وبعض الغرق فى اللغة الكلاسيكية المهجورة، وبعض الرتابة الموسيقية. لكن هذا المتابع لابد، فى الوقت نفسه، أن يبلغ ذروة المتعة الفنية حينما يجد فى شعره ذلك التعدد الغنى فى التقنيات الفنية والتشكيلية والجمالية، وذلك الحرص الشديد على الرصد الشعرى لمفردات القرية المصرية وأساطيرها وتراثها المكتوب والشفاهى، مع تسجيل حار لعادات الفلاحة المصرية وطقوسها. ولعل إشارته المبكرة إلى رغيف الشعير والسمسم المر ـ التى مرت بنا توا ـ قد تطورت فنيا وفكريا، لتصل فى «فاصلة إيقاعات الرمل» إلى درجة عالية من السعة والتمكن، فى استدعائه لمحاصيل القرية:

وكانت فى فجاج الروح قافلة

وسبعة إخوة ماتوا صغارا

والتميمة فوق صدرى سبعة من حَبٍّ ما

حصدتْ يد الأعمام والأخوال :

جوهر حنطة ، خرز من البرسيم ، والرز المقشر ،

كهرمان العدس ، بؤبؤ حبة سوداء ،

والذرة الرفيعة ، والتماع السمسم المبثوث .

وفى ذات يوم عصبى، قال بعضنا ـ بغرور الصبا والجمال ـ إن عفيفى مطر يكاد يشبه «خيل الحكومة العجوز» الذى لا ينتظر سوى رصاصة الرحمة. لكننا، اليوم، وبعد أن أدركنا مغزى وجود عفيفى مطر ـ وغيره من كبار الفاتحين: كسعدى يوسف ومحمود درويش وأدونيس وحجازى ـ فى قلب حركة التجريب المعاصرة، نثمّن هذا الوجود الحار، باعتباره شاهدا دفع ثمن الشهادة مرات: مرة بتهميش الحركة النقدية لإسهامه الكبير، ومرة بعدم وضعه على موجة من موجات الإيديولوجيات السيارة، يميناً ويسارا، ومرات كثيرة بإبعاده عن مكانته التى يستحق كأحد رموز الكتابة المتقدمة فى الشعر العربى الحديث.

صحيح أن اللحظة الشعرية قد تحركت قليلا ـ بفعل الموجات التالية فى حركة التجريب ـ عن متناول أصابع مطر، لكن الحقيقة الثابتة ـ مع ذلك ـ أن لمطر دورا مرموقا فى حفر مسار شاق للتجريب والتجديد فى القصيدة العربية المعاصرة، حتى وإن حاصرته المؤسسات: مؤسسة السلطة ومؤسسة المعارضة. وهذا ما كان يدفعنى دائما إلى أن أهتف به كلما لقيته، مستعيرا جملته: «احتملْ غمة البرمكيين»!

(٧)

مشاكل التجريب كثيرة، ومن أبرزها أن بعض دوائره الجديدة تنطلق فيه من بعض التصورات المتطرفة، التى أظن أنها بحاجة إلى قليل من التقويم. وقد لمسنا مثل هذه التصورات فيما تقدمه، مثلا، المجلة الشعرية المصرية الشابة «الجراد» التى ذكرت فى افتتاحية أحد أعدادها أنها مجلة:

دعى القدرة على تحطيم كل الأطر والقوالب التقليدية الجاهزة. يزعم المشاركون فيها أنهم لا يمثلون أية مذاهب أو تيارات سياسية، وأنهم يصدرون عن أنفسهم، كالجراد تماما، يأكلون يابس الشعر، ليفرزوا أخضر غير مستساغ من ذوى الذوق التقليدى.

فى غمرة العزة بالنفس يتجاهل أصحاب هذا الاعتقاد أنه لا يمكن تحطيم «كل» الأطر والقوالب التقليدية الجاهزة، بهذا الإطلاق غير المشروط، وأننا إذا تصورنا ذلك فإنما نقع حينئذ فى طوباوية مثالية جديدة، كنا قد رفضناها فيما يتصل بإطلاقية البناء والنظام والثبات. وليس صعبا أن نعتبر رفض المذاهب السياسية نفسه نوعا آخر من «المذهبية» والتحزُّب، فى الجوهر العميق للموقف الرافض.

إن إنكار الإيديولوچيا بهذا اليقين الجامد هو نفسه إيديولوچيا أخرى، وإطار، ومذهب.

ومن هنا، فإنه ينبغى أن ننقذ أنفسنا من التورية المدمرة التى ينطوى عليها معنى «الجراد»: فالجراد ـ فى الواقع ـ يلتهم يابس الزرع وأخضره جميعا. وخشيتنا هى أن ينطبق هذا الفعل «الخرائبى» علىْ الشعر كله، بأسره، فلا نتمكن من التفريق بين «أخضر الشعر السابق» الذى يتوجب علينا الحفاظ عليه وإدراك قيمته فى سياقه، وتمثله وتجاوزه فى آن، وبين «يابس الشعر» الميت، الذى انتهت مدة صلاحيته، والذى يتوجب علينا أن ننظف أرضنا الخصبة منه، بإطلاق الجراد عليه، وتطهير الذاكرة من ديدانه.

(٨)

«من أعماق ليل هذا الشجن المخنوق الأوار فى صدر القرية، نزح مع الشاعر من قريته فى صعيد مصر ناى أخرس الغناء، لم يكد ينشق لهاث المدينة فى أكتوبر ١٩٣٢، حتى هزجت ناره بهذه الأنغام التى حملتها أوراق «أغانى الكوخ» وطلعت بها للناس أول يوم من عام ١٩٣٥.

كانت هذه بعض سطور محمود حسن إسماعيل فى مقدمته للطبعة الثانية (يوليو ١٩٦٧) من ديوانه (أغانى الكوخ) الذى صدرت طبعته الأولى أول يناير ١٩٣٥ . فى هذه المقدمة يوضح الشاعر أن قصائد هذا الديوان الأول قد ظهرت:

فى مناخ شعرى أحول الروافد زائغ الدرب، يقبس بيد مما غبر من تراثه، ويخلس بالأخرى مما عبر من غير ذاته، ومن بينهما تحركت أقلام بريئة الإصغاء للقاء صوت جديد.

وقد كان (أغانى الكوخ)، بحق، صوتا جديدا فى عالم الشعر إبان ظهوره فى منتصف الثلاثينيات. ففى ذلك الوقت كانت الساحة الشعرية ـ فى مصر ـ قد خلت من «أميرها» أحمد شوقى (رحل ١٩٣٢)، بعد أن أتم مهمته الكبيرة: إحياء العمود التقليدى وإعادة الرونق والجزالة إلى «ديوان العرب» بعد عصور الانحطاط والتردى التى كانت مرت به ـ أو كما قيل. وهى المهمة التى كان قد بدأها محمود سامى البارودى منذ أوائل القرن، وتابعه فى أدائها ـ بمصر والوطن العربى ـ حافظ إبراهيم وخليل مطران ومعروف الرصافى وأحمد شوقى وصدقى الزهاوى، وغيرهم.

مع بدء العشرينيات نشأت جماعة «الديوان» ـ العقاد والمازنى وشكرى ـ التى ثارت (عبر بيانها الشهير وشتى كتاباتها النظرية وإبداعها الشعرى) على الإبداع التقليدى الذى قاده شوقى ونظراؤه فى الشعر. وما لبثت جماعة «أبوللو» أن قامت لتشكل مع جماعة «الديوان» جناحين كبيرين للتمرد الرومانسى الهادر على تقاليد الشعر القديمة فى مجمل الأجيال السابقة.

وكان محمود حسن إسماعيل ـ من بين هؤلاء ـ يتمتع بطاقة جبارة، وصفها محمد مندور، حينئذ، بأنها طاقة «حوشية وحشية».

وليس من ريب فى أن شعر محمود حسن إسماعيل شكل «الجسر» الواصل بين الحركة الرومانتيكية التقليدية السابقة حركة الشعر الحر التى نشأت فى أوائل الخمسينيات.

لهذا، فإن محمود حسن إسماعيل يمثل بالنسبة إلىّ ـ وربما إلى جيلى كله من شعراء الحداثة ـ أبا أساسيا من آباء تجربتنا الشعرية: بما حفلت به قصائده من اجتراءات لغوية وتجديدات صورية معجبة، وبما نضح به شعره من مخيلة جامحة مهتاجة، وبنزعته الجائرة إلى تصوير الريف المصرى وطبيعته، بطريقة تختلف عن نهج الرومانتيكيين السابقين فى تقمص الطبيعة وإسقاط الوجدان البشرى للشاعر على عناصرها الجامدة.

ولعله من المثير للانتباه أن نجد فى ديوانه الأول قصيدة بعنوان «ثورة الضفادع»، لا أظن أن شاعرا غيره، فى أيامه، كان يمكن أن يجترئ على خوض موضوعها. فمثل هذه الموضوعات لم تصبح من مواد الشعر إلا بعد ذلك، مع الحداثة وما بعدها. وهو ما يشى بروح متقدة متقدمة لدى الشاعر، الذى هو، بحق، «حلقة وصل» باهرة:

هاجها فى الليل صمتٌ غمرتْ
كلَّ نفس فيه آلامُ الشجون
وضفاف غارقات فى الكرى
حالمات بأسى الريف الحزين
نام فيها الموج ، حتى خلتُها
خاصمت كل نسيم فى الدجون
وطريق أخرس ما همست
فى ثراه خطوات العابرين .

(٩)

يشيع فى الحركة التجريبية الراهنة غرام واسع بفكرة «الكتابة عبر النوعية»، أو بالنصوص التى تتاخم كل نوع أدبى، ولا تنجز أى نوع منها إنجازا كاملا، تحت دعوى عبور التصانيف الأدبية الضيقة.

ولا ريب أن هذا الاتجاه ينهض على رؤية صحيحة، عصرية متطورة، لكنها ـ على صحتها وعصريتها وتطورها ـ لا تخلو من مخاطر. المؤكد أن الحياة الراهنة تتداخل، سواء فى طبقاتها الاجتماعية أو فى نظرياتها الفكرية، أو فى اتصالاتها الجغرافية والكونية، أو فى وظائفها الطبيعية والإنسانية. لكن ذلك كله لا ينفى أننا

سنظل فى حاجة إلى وسائل إجرائية تميز لنا الحدود ـ حتى لو صارت حدودا خفيفة ـ بين الفنون وبعضها بعضا، لأسباب عديدة؛ منها أن هذا التمييز سيسهم ـ فى البدء ـ فى سعى المبدع إلى تطوير النوع الذى يبدع فيه، على ضوء تاريخ هذا النوع وسياق تطوره، وإدراك شروطه الكيفية المختلفة. ومنها أن هذا التمييز سيساعد نقاد هذا النوع أو ذاك على تبيان ملامح جماله ومظاهر تفرده ومواطن إضافاته الفنية الخلاقة. ومنها، أخيرا، أن هذا التمييز سيعين المتلقى على الاستمتاع بالنوع الأدبى الذى يتلقاه، حينما يقارنه بالأنواع الأخرى وبنظراته فى مجاله، وبمدى استفادته من فن آخر، ضمن السياق الأساسى لكل فن.

هكذا، ينبغى أن نفرق بين التداخل والتشوش.

وتزداد هذه الحاجة إلى التمييز إلحاحا، حينما يكون التمييز مطلوبا من أجل ألا يكون ذلك التداخل ساترا ملونا يدارى العجز وقلة القدرة وضعف الموهبة عند بعض المنتسبين إلى الإبداع والتجريب. أى من أجل أن تظل لدينا القدرة على التفريق بين التراسل الصحى الناصع والتشوه، وتظل لدينا القدرة على التفريق بين القفز على الأنواع الأدبية وإخفاء اضمحلال الطاقة الخلاقة تحت رونق نظريات جذابة.

(١٠)

هل يمكن أن ننسى اللحظة التى قرأنا فيها «عامى السادس عشر»؟ كنا، فعلاً، فى عامنا السادس عشر، فاحتك السلك العارى بالسلك العارى، وكانت اللحظة المتوترة. ساعتها عرفنا أن فى الحياة شعرا مختلفا فى الحياة عن شعر ناجى ومطران والعقاد. وعرفنا أن الزمان تحرك:

أصدقائى

نحن قد نغفو قليلا

فإذا الساعة فى الميدان تمضى

بعدها بقليل، كان أحمد عبدالمعطى حجازى تعبيرا عن غرامنا الصامت، وعن لوعتنا بفقد الحب، وقسوة الحاجة إلى الآخر، حينما كنا نردد فى الطريق:

العاشقون فى الدجى الصافى

ذراعٌ فى ذراعْ

وكلمة لكلمة

وبسمة بلا انقطاع

إلا ذراعى لم يزل يهتز فى

ليل الضياع

وكلمتى

أخاف أن يمضى الصبا

ولا تذاع

أما حينما كتب قصيدتين كبيرتين فى رثاء عبدالناصر: الأولى «الرحلة ابتدأت» تعتبر ناصر قديسا لم يمت، والثانية «مرثية للعمر الجميل» تقدم نقدا لاذعا للذات وللزعيم وللتجربة كلها، حينما حدث ذلك ارتفع الشاعر فى قلوبنا كالطائر الحر؛ لأنه بلغ من الصدق مبلغا جعله يضم القصيدتين فى ديوان واحد.

وحينما دعا الثورة العربية إلى العودة من باريس بدلا من تسكعها فى الطرقات، مع تركه الهلاك هناك تحت الرذاذ الدفىء، أدركنا أن الأزمة فى ذروتها المجرمة.

ربما اختلفنا معه، لكنه احتضننا. وربما زعم بعضنا أننا تجاوزنا تجربة الشعر الحر كلها إلى آفاق جديدة (ولا ريب أن موجات التجريب قد أنجزت هذا التجاوز) لكنه ابتسم وربت وعطف: لأنه يعلم أن أحدا منا ليس فى استطاعته أن ينكر أن أقدامه تقف فى أرض كان حجازى من كبار حراثها وسقاتها، وأن أحدا منا لا يمكن أن ينسى:

عيناكِ

يا لكلمتين لم تقالا أبدا

خانهما التعبير حتى ظلتا كما هما

راهبتين تلبسان الأسودا

تنتظران ليلة العرس

سدى

ولقد بلغ من تأثير هذه السطور فينا ـ فىَّ ـ أن كتبت مؤخرا قطعة، أقول فيها:

اريد أن أكتب شعرا لعينيك، شريطة أن

أتفوق فيه على تشبيههما بغابتى نخيل ساعة

السَّحر، وألا أكرر أنهما خانهما التعبير حتى

ظلتا كما هما، علاوة على ألا أسير فيه على

هدى عيون إلزا .

ولعلى ألفت النظر إلى أن رغبة الابتعاد عن سطور الرجل الرائد ـ أو عن الوصف الذى تحتويه ـ إنما يفصح، بطريقة الإثبات بالنفى، عن محبة غامرة لهذه الشاعرية، منذ اللحظات التى كان فيها وعينا الشعرى يبدأ خطواته الوليدة.

(١١)

(كتاب الحب) لمحمد بنيس هو تقاطعات فى ضيافة (طوق الحمامة) لابن حزم الأندلسى، وهو رحلة تتصاحب فيها أشواق أعمال أخرى تتقدمها (مصارع العشاق) للشيخ السراج و(الروض العاطر فى نزهة الخاطر) للشيخ النفزاوى و(ديوان الصبابة) لابن أبى حجلة و(الأغانى) لأبى فرج الأصبهانى.

فى مقدمته المركزة للديوان يقول أدونيس: «نشوة اللون، نشوة الكلمة، وبينهما وفيهما انخطاف الجسد».

يعمد بنيس فى كتاب حبه إلى أمرين: الأول هو إعادة صياغة بعض الحالات أو القصص التى حكاها ابن حزم، بطريقة شعرية، تتراوح بين الوزن والتقفية والنثر. والثانى هو إيراد بعض الأبيات أو العبارات المأثورة لمجهولين من الأعراب، أو لمشهورين من الشعراء والبلغاء، ليدخلها ضمن نصوصه بطرق متنوعة. وهو جهد يدل دلالة ناصعة على سمة أساسية من سمات التجريب فى القصيدة العربية المعاصرة، وهى التواصل الرفيع بين القديم والحديث، دحضا لفكرة: الماضى خلاء وفقر لمجرد كونه ماضياً، وتقويما لنظرية: كل قديم سبّة.

كما يقدم قرينة ناجحة على أن «القطيعة» المعرفية الصحيحة هى تلك التى تتضمن «التواصل» فيما هى تمارس «الانقطاع»، وهى فى (كتاب الحب) تتم من خلال إعادة صياغة القديم صياغة معاصرة فنيا وفكريا معا. وهنا، نكتشف ضرورة مثل هذه المغامرة: وضع بعض الأعمال التراثية فى سياق عصرى أخاذ. أما مدى توفيق هذه الصياغة الدقيقة بين القدم والحداثة، فى إنتاج عمل جديد مختلف، فلعله يحتاج جهدا تطبيقيا ممحصا.

على أن أخطر ما يوضحه (كتاب الحب) هو أن تراثنا حافل بالرؤى التى تنطلق من المعرفة عن طريق الجسد، أو بتعبير هذه الأيام «إيديولوچيا الجسد». وهو ما يساهم فى أن يكشف لنا الآباء الغابرين لتيمة «الجسد» فى كتابة التجريب المعاصرة.

(١٢)

يعد (لا نيل إلا النيل)، ديوان حسن طلب الأخير، علامة على عمل الشاعر كله، لأنه يقدم ما يشبه «بانوراما» خبرة الشاعر الفنية والفكرية، التى تتجلى فيها ملامحه بوضوح: الموسيقى الهادرة، القافية الطاغية الوفيرة، اللعب اللغوى والحروفى بالصوتيات والجناسات الكاملة والناقصة، ابتداع أبيات شعرية عمودية تتخلل بنية النص (أبيات مؤلفة فى الأغلب من الشاعر، والقليل منها مقتطف). الميل إلى اللغة المتينة الجليلة (القاموسية أحيانا)، واستخدام النثر متقاطعا مع البنية الموسيقية الخليلية العامة.

نعرف أنه قد شاع عن حركة التجريب الراهنة اتهامات عديدة، كان من أهمها اتهامان: الأول يتعلق بالغموض والتعالى عن قضايا الواقع الساخنة (كما مر بنا فى غير موضع). والثانى يتعلق بالاستغراق فى المرجعية «العربية» وتجاهل المرجعية المصرية الخصوصية.

وأحسب أن (لا نيل إلا النيل) ـ مثله مثل العديد من الدواوين الجديدة ـ يشكل درءاً جليا لهاتين التهمتين معا: فى مسألة الغموض يمكننا من التأكيد ـ من الناحية النظرية ـ أن معظم شعر الحداثة ليس غامضا كما يدعى المدعون، وأن جوهر المشكل هو أن الطريقة التقليدية للتلقى ـ سواء لدى النقاد أو القراء ـ تباعد بين النص ومستقبليه. وفى حين تغيرت الذائقة الشعرية وتطورت الطرائق التعبيرية ظلت الذائقة النقدية والطرائق الاستقبالية على حالهما القديم.

فإذا تجاوزنا الناحية النظرية، وتفحصنا الديوان كله، نجد قصائده كلها مشغولة بقضايا الواقع الحى بوضوح وصراحة (وبنبرة خطابية فى بعض المواضع). ويكفينا أن نلقى نظرة عابرة على القصائد لنشهد هموم الوطن طافحة حاضرة، فها هو يثير قضية العدل الاجتماعى حينما يقول:

هل ينقع النيل صدى؟

هل يستمر الليل فى طهو المجاعة؟

وها هو يرفض الاستبداد (رفضا يكاد يكون عدميا) مشيرا إلى غربة الإنسان فى وطنه، حينما ينهار العقد الاجتماعى بين المواطن والنظام السياسى:

أقسمت بمائك يا نيل

بكل حرام مسكر

ألا أدع القطرة منك تبل فمى

ما بقى الأجلاف على الأكتاف

وما حكم العسكر

وها هو يدين الإرهاب السياسى والفكرى والدينى، داعيا إلى التسامح (الاجتماعى والفكرى والإنسانى) الذى ميز المجتمع المصرى على مر العصور:

نحن الناجون من العار:

نيليون جنوبيون

بناة مساجد

نوبيون أطباء ونحاتون

دقهليون رواة قصائد

من حوليات مدينتنا :

غارة رمسيس وطرد العبرانيين

شماليون دعاة مدارس

مخترعون رعاة كنائس

ساسة أمصار

أما فيما يتصل بمسألة «المرجعية»، فإن بإمكاننا أن نتساءل من الأصل عما إذا كان ثمة تفضيل مسبق أو تمييز مبدئى ـ قبل النص نفسه ـ لمرجعية بذاتها عن مرجعية أخرى؟ وهل هناك مصدرية مطلوبة لذاتها ـ أو لشرف طبيعى خلقى فيها ـ قبل النص نفسه؟

المؤكد أن المرجعية المصرية ليست دليلا فى ذاتها على الشعرية المتجاوزة، وأن المرجعية العربية فى ذاتها ليست دليلا على الشعرية التقليدية الراكدة. فالمناط الوحيد للشعرية فى كل ذلك هو الشعر نفسه. وعلى أية حال، فإن ديوان حسن طلب هو خطاب «مصرى» طويل يقيم قصائده على بطل أساسى هو «النيل»، حتى لتبدو النصوص جميعا سيرة للنيل وحوارا معه، ونضالا ضده وبه ومعه. والحق أن «تيمة» النيل عند طلب ليست مقصورة على (لا نيل إلا النيل) بل إنها مبثوثة فى عمله السابق كله، خاصة ديوانه (أزل النار فى أبد النور). على أن خبرة الشاعر الكبيرة وسليقته السليمة جعلتاه لا يضع هذه «التيمة المصرية» فى معارضة حديدية مع «التيمة العربية»، كما يفعل بعض المدنفين بالخصوصية المصرية المفرطة، بل يضعها فى تضافر متين ونسيج متواشج.

والحق، كذلك، أن كثيرا من شعراء الحداثة قد بلغوا أوجاً ينبغى عليهم فيه التحول إلى دورب جديدة. ولعل ذلك هو ما يجعل نفرا من المتابعين يرى أن بعض شعراء الحداثة قد وصل إلى مأزق مكتمل، بعد أن شكلوا ـ أو كادوا ـ «مؤسسة» شعرية راسخة، وجسّدوا ـ أو كادوا ـ «سلطة» جديدة. وقد صار عليهم من ثم أو يغيّروا أن يغيّروا.

ولقد جاء (لا نيل إلا النيل) ـ فى هذا السياق ـ تتويجا لوجهة وختاما لطريقة، عند شاعره. إن تجربة حسن طلب ـ مثل تجارب زملاء له كثيرين ـ قد وصلت مع هذا الديوان (ومن قبله «آية جيم») إلى نقطة ذروة مكتفية تتطلب البحث عن سبيل طازج لم يطرق. فالواضح أن الدائرة التى جسدت شعر طلب فى المرحلة السابقة قد أشبعت واستنفدت أغراضها وقطعت شوطا باذخا فى تجليها، بحيث باتت الحاجة ماسة إلى شق مجرى مغاير، حتى لا يقع الشاعر فى «النمذجة» التى كان عمله وعمل زملائه ـ فى البداية ـ هادفا إلى نفيها وعدم الاستسلام لأقفاصها، حتى لو كانت هذه الأقفاص من ذهب!

(١٣)

يرى بعض المهتمين بحركة التجريب العربية المعاصرة أن الثورة الشعرية الأولى التى شهدها تاريخ الشعر العربى الحديث هى ثورة الرومانتيكية العربية (المهجر وأبوللو والديوان)، حيث طرحت مضمونا شعريا جديدا للمرة الأولى فى تاريخ الشعر العربى على مدى قرون عديدة، عندما أصبحت «الذات» مركز الإبداع الجديد ممتزجة بالطبيعة وبالكون والمجتمع من خلال رافديها الأساسيين: العاطفى والوطنى (أمجد ريان «الفعل الشعرى» العدد الثانى/ ١٩٩٣).

والحق أن هذا الرأى يفتقر إلى الصواب. ذلك أن الثورة الشعرية الأولى فى تاريخ الشعر العربى الحديث كانت هى ثورة الشعر الحر (أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات)، إذ ظل العمود الشعرى التقليدى سائدا ثابتا حتى كسرته ثورة الشعر الحر. وإذا كان بعض المضامين الشعرية قد تغير عند المهجريين والديوان وأبوللو، فقد ظل شكل العمود الشعرى قائما كما هو. ونحن نعرف أن المضامين الشعرية الجديدة تختار أشكالها الجديدة. وما لم تختر المضامين الجديدة أشكالها الجديدة يظل التغيير أو التجديد منقوصا غير مكتمل.

إن تغير المضامين وحدها لا يصنع تغييرا كاملا، فلقد سبق أن دخلت على الشعر العربى مضامين جديدة فى فترات مختلفة كثيرة، لكن التغير الجذرى لم يكتمل إلا حينما تطابق تغير المضمون مع تغير الشكل؛ أى حينما صعدت حركة الشعر الحر.

ويتطرف البعض الآخر من أهل موجة التجريب المعاصرة فيرى أن تجربة ما سمى بشعر السبعينيات هى الثورة الثانية فى تاريخ الشعر العربى الحديث. وهو تطرف لا يقل خطرا عن سابقه.

والواقع أنه إذا كانت موجة الشعر الحر هى أول هزة جذرية فى عمود الشعر العربى التقليدى، فإن ذلك معناه أننا مازلنا نعيش ـ بصفة عامة ـ فى الإطار الأوسع لهذه الهزة الجذرية، حتى وإن كنا ـ كشعراء الموجة الوسيطة من حركة التجريب ـ قد بدأنا، فى أواخر السبعينيات، طورا متقدما من أطوارها، يضيف إلى إنجازات رواد موجة الشعر الحر نقلات فنية وفكرية ملحوظة.

إن القوس الذى فتحته تجربة الشعر الحر لم يغلق بعد. فالألوان فيه تتعدد وتتقلب وتتجدد بدرجات متباينة. وهو لن يغلق إلا إذا انتقلت بنا مرحلة تاريخية جذرية كبرى أخرى (اجتماعية وسياسية وحضارية) عن هذا

الأفق. وعلى هذا الضوء، يمكن أن نرى الموجة المتأخرة من حركة التجريب (وهى التى صعدت فى الثمانينيات والتسعينيات) بوصفها امتدادا لخطوط وخيوط فى شعر الموجات السابقة. كما يمكن أن نوقن أن الشعر عديد وكثير، ليس له باب واحد وحيد، وهو يأتى من منابع جمة. وعلى حركة التجريب الراهنة كلها ـ بموجاتها المتنوعة ـ أن تحذر من الوقوع فى «دوجما» الاعتقاد بأن الشعر الحق يأتى من مصدر وحيد. لقد كان التقليديون ينطلقون ـ فى مواجهة التجديد ـ من مثل هذا الاعتقاد الجامد بأن الشعر يأتى من نبع واحد (هو نبعهم القديم)، وكان المجددون ـ ولايزالون ـ يقاومون هذا الاعتقاد لما يحفل به من واحدية واستبداد. ولا ينبغى أن يقع التجديديون اليوم فى هذا المحظور القاتل نفسه: الواحدية!

إن قوس التجريب غنى بالألوان، لأنه: قوس قزح.

(١٤)

يا زملائى الشعراء :

فلنحذر جريمة قتل الأب .

فلنحذر نفى الآخر ، ففى نفيه نفى لنا .

الشعر عديد وكثير .

يا زملائى :

لستَ عليهم بمسيطر .






ملف
سعد الله ونوس

# مشروع ونوس الثقافى/ الوطنى

## أحمد سخسوخ*

لم يكن سعد الله ونّوس كاتبًا مسرحيًا أو ناقدًا، أو حتى منظرًا، ولكنه كان صاحب مشروع ثقافى / وطنى كبير، فهو مواطن عربى يعمل بالفكر والأدب والثقافة والسياسة، وينتمى إلى الجيل الراديكالى الذى لايساوم، وهو مثقف ثائر ومبدع لايؤمن بالمسلمات ولايستقر على ما توصل إليه، ولكنه يثور حتى على ما ينتجه. إنه صاحب مشروع ثقافى لم يكتمل إلا لحظة رحيله؛ فبرحيله تتفتح صورته كاملة، وهو الذى كان يسعى إلى التغيير الثورى بكل أدواته التى كان يمتلكها.

وكانت مبررات ظهور مشروع ونوس الثقافى لديه نتيجة لتدهور الوضع السياسى والعربى وتطور أجهزة القمع، حيث وجد المثقف العربى نفسه ضائعًا مرتبكًا أمام التحولات الجديدة، مما أدى إلى فقد مشروعه القومى، وهو الآن بلا «بوصلة». وقد أتاح انهيار هذا المشروع لونوس ولأبناء جيله القيام بمراجعة جادة وأصيلة. ويربط ونّوس انهيار المشروع الثقافى/ القومى بانهيار كل القوى السياسية الوطنية التى كانت تسند المشروع وتستند إليه. وكان ونوس يرى أن الأمل والحل الوحيد هو أن يجد المثقف العربى من جديد مشروعاً تاريخيًا يستند إلى أرضية واقعية، ويتمثل ذلك فى محاولة إحياء الروح الديمقراطية فى الحوار والإسهام فى وضع أسس عقلانية وتنويرية وتحمل النقد الذاتى، ويكون المشروع بهذا جليلاً وكافياً فى هذه الفترة التاريخية، وقد يبدو المشروع أقل من المشاريع الماضية التى كانت تعنى الوحدة والدولة العصرية وتحرير فلسطين وانتصار الاشتراكية، ولكنه أكثر عمقاً وفعالية على المدى التاريخى[1]، وصولاً إلى معرفة الذات بشكل أفضل عن طريق العمل الثقافى الهادئ وإحياء التراث والمراجعة، ويقول ونوس فى ذلك:

كان مشروعنا أن نساجل الواقع، وأن نسترد إنجازات الفكر النهضوى وندرجها فى مسار

* أستاذ مساعد بأكاديمية الفنون، القاهرة.

تاريخى بعد أن قطعتها الانقلابات والبيانات والرقم(١) وبرامج الأحزاب التى جبّت ما قبلها حتى تكسب مشروعية البداية والمعجزة، وكنا نظن أن أحوج ما نحتاجه الآن هو العمل الثقافى الهادئ الذى ينطوى على الإحياء والحوار والمراجعة. (٢).

لم يكن ونّوس يؤمن بالدور القيادى الحاسم للمثقفين، كما لم يكن مؤمنا بأن الأدب يفجر ثورة، وفى الوقت نفسه كان يرفض أن تتحول الثقافة إلى مجرد امتياز متعال، ولا أن تصبح نشاطاً مجانياً بعيداً عن حركة المجتمع، إذ تتحول فى الحالة الأولى إلى أداة من أدوات القمع، وتصبح فى الحالة الثانية واحدة من أدوات التخدير. وبذلك فهو يدعو إلى المثقف الذى يمارس ثقافته، إذ تعنى هذه الممارسة ثقافته وتصوبها، وهو يرجع تمزق المثقف العربى إلى ظاهرة الانفصال بين الفكر والعمل.

كان ونوس يرى أن مسؤولية الكاتب عما يكتبه جسيمة، وكان يهاجم بضراوة هؤلاء الذين يقدمون للقراء معلومات غير دقيقة. ففى مقال له بعنوان: «ثقافة الـ عن.. وعن.. وعن» يذكر حادثة لأحد الكتاب الذين تناولوا مقالاً مسطحًا عن «چيمس چويس» وهو لايعرف أية لغة أجنبية، وهو مقال اعتمد فيه الكاتب على مقالين آخرين عن الموضوع نفسه. وقد أثارته السطحية التى كُتب بها المقال، فكتب يقول:

> مما لاشك فيه أن عدم احترام الكاتب لمادته، واستهتاره فى تقصى جوانبها، والتدقيق فى معطياتها، لايشف فقط عن خواء هذا الكاتب ورخص علاقته بالكلمة، عن تنطعه وكسله العقلى، بل يتجاوز ذلك إلى تأثيرات سلبية على جمهور القراء وعلى البيئة التى يمارس فيها الكاتب نشاطه (...) هناك كتاب يغشّوننا، ويغرسون فى أذهاننا أرباع حقائق وجملاً إنشائية ومعلومات غير موثوقة، وبالتالى فإنهم يكونون، وبأصابع لا ترتعش، جيلاً من السطحيين ومن الرؤوس التى تطن بالفراغ، وتعوزها الثقافة العميقة السليمة.. غش صريح، لا تظلل وقاحته أقنعة أو ألوان.. ويكشف عن عدم إحساس هؤلاء الكتاب بأية مسؤولية تجاه القارئ وتجاه مجتمعهم(٣).

ويتضح موقف ونّوس أكثر فى مقالة له بعنوان «الأدب بلا قول» حين يتعرض لافتتاحية رشاد رشدى بمناسبة صدور العدد الأول من مجلة «الجديد» التى يطرح فيها الأخير رؤيته عن الإبداع الأدبى ويفصله عن الواقع باعتباره يترفع عليه ويعلو فوقه. ويعتبر ونوس موقف رشاد رشدى موقفًا مضللاً يزيد التجربة الثقافية تفككا وانحلالاً:

> فهو يرمى أولاً إلى عزل الأدب عن الواقع بحيث لا تنشأ أية صلة حية بينهما. الواقع يسير فى مجراه. له قوانينه «الوضعية»، ومواصفاته «المبتذلة»، والأدب تجربة فوقية تبتدع واقعها، تنسجه من الوهم والصورة الذهنية، ثم تنظمه وفق قوانين سامية لايمكن قياسها بمنطق الحاجات الاجتماعية أو بمنطق البشر العاديين الذين يزحمون الشوارع والبيوت والبرارى.
>
> وعندما ينفتح الأدب على تيارات العالم الخارجى، أو على صراعات التاريخ وأحداثه اليومية المدوخة، يسقط فى التفاهة والفساد. وهذا معناه ببساطة أن تتخلى كل تجربة أدبية عن بعديها الزمانى والمكانى، وأن تنبذ الحوار مع البيئة التى تعيش فيها، فلا تضيء خوافيها، ولا تكترث بمشكلاتها، عليها أن تنمو فى الفراغ بلا أرض ولا تاريخ. أن تتجاهل مايدور حولها، وأن تنغلق على الأحداث والتحولات، تستقى مادتها من الخيال والأوهام فحسب(٤).

ويعلق ونوس على مفهوم رشاد رشدى بأنه مفهوم يؤدى إلى تجريد الأدب وتفريغه من كل فعالية جادة. وإذا كان هذا الأدب يعبر عن المرحلة الحالية فى العالم، فإنه حين يرتبط بواقعنا ومجتمعنا لايكون إلا محاولة فارغة ومضللة(٥).

لقد كان ونوس فى فترة السبعينيات مؤمناً بقدرة الأدب على تغيير الحياة، وكان يرفض أن يدير النشاط الثقافى ظهره للأحداث التى يمر بها المجتمع؛ إذ يؤدى ذلك إلى تضليل مركب، فيعنى هذا إلهاء القارئ عن المشاكل الحقيقية التى تعصف به، حيث تتحول الثقافة هنا إلى مخدر يغيب وعى الناس عما يحدث فى الواقع الموضوعى:

> إن الثقافة هنا، وبالحدود التى تؤثر فيها، تتحول إلى مخدر يهدهد القارئ، ويرخى على عينيه غشاوة مريحة. إنها تملأ المساحة بين قدميه والهاوية بغيمة زائفة من الدخان والضوضاء، وتهيؤه لسقوط مباغت وأعمى[٦].

ولم يكن ونّوس يرتبط بأحداث مجتمعه الذى جاء منه فقط، وهو سوريا، وإنما كان يرتبط بأحداث العالم العربى عامة، وكان يرى فى مصر أم العروبة، فالوطن العربى كان ساحة:

> تتصادم فوقها الاتجاهات، وتتوالى عليها الأحداث الصاخبة. فى الفترة التى تم فيها الانفصال وتكرّس، وبدأت تفد من اليمن جثث الجنود المصريين. فترة احتدام التحولات الاجتماعية، وتفتت الصف الوطنى، والمخاض الذى لايلد إلا الانقسامات والضحايا. فى الفترة التى كانت تختمر فيها بين طيات الواقع هزيمة ١٩٦٧، عرف المناخ الثقافى فى مصر طفرة ورميّة هائلة. آنذاك بدت لنا تلك الطفرة مذهلة، فلم نستطع مقاومة تأثيرها، أو نقد دلالتها. كان علينا أن ننتظر هزيمة حزيران حتى نصحو، وندرك إلى أى حد خانتنا ثقافتنا.
>
> لقد اكتظت تلك الفترة بالمناقشات والمحاورات المطروحة. مجلات متخصصّة، وصفحات يومية، وملاحق أسبوعية، وكلها متخمة حتى الاختناق بالثقافة، ولكن ما هى الموضوعات التى كانت تغذى هذا النشاط الثقافى المحموم؟ إنها موضوعات اللامعقول، والعلاقة الإيقاعية بين الغموض والتقدم الحضارى، وآخر ماكتبه يونيسكو وبيكت، وهل أرسطو كاتب مسرحى أم لا! وهل الشعر الحديث شعر أم نثر! والمسألة الالتباسية عن مسرحية «الهواء الأسود» أهى لدورينمات أم لكاتب مصرى. أهى عن مسرح اللامعقول أم اللامعقول، ومعاناة الإنسان الآلى، وغربة الفرد الصناعية، وجحيم الآخرين[٧].

ولم يطلق ونّوس هذا على الإطلاق، وإنما تحدث عن الاستثناءات الجادة، ولكنها فى النهاية استثناءات. إذ كان يؤلمه مايصير إليه العالم العربى فى كل مكان. وفى هذه الأمثلة يكشف ونوس مدى الافتراق بين الثقافة والواقع ومدى تضليل الثقافة للإنسان العربى فى فترات الأزمة هذه، التى كشفت عنها ٥ حزيران.

لقد كان ونّوس يرفض التعامل مع الثقافة بمعزل عن أحداث الواقع، ذلك أن هذا النوع من الثقافة يفقد تاريخيته، بمعنى أنها تقفز خارج سياق حركة الواقع، وتتحول بذلك إلى نشاط متعال، بشكل تجريدى.

وفى نهاية السبعينيات، تفتتت أحلام ونوس من بين يديه بسبب التحولات الفاجرة على مستوى العالم العربى، التى لم يكن قد هيأ نفسه لها بعد، فضاع منه مشروعه الذى ظل يحلم به، فأدى به هذا إلى صمت مطبق استمر ثلاث عشرة سنة. وكما يقول، كانت فترة ضرورية لمراجعة الذات:

> أعتقد أن فترة الصمت كانت ضرورية أو لا يمكن تفاديها.. إنها مراجعة للذات، وبالتالى لوضع جيل من المثقفين بسّطوا التاريخ فى فورة حماستهم وتعجلهم فحولوه إلى عدد من اللافتات والشعارات التى يبدو تحقيقها مرهوناً بكفاية النضال والوقت.. لكن التايخ ثأر من هذه المحاولات التبسيطية، وتابع مجراه الدامى، فتركنا عراة مع شعاراتنا الممزقة والمهترئة[٨].

ثم يطرح ونّوس سؤالاً عن أسباب وقوعه فى هذا الفخ التبسيطى، كأنه يبنى مشاريعه خارج سياق التاريخ، فيلقى بالمسؤولية على نفسه وجيله، ذلك أنهم لم يتعمقوا فى رؤية الواقع وفى رؤية القوى المتصارعة التى تشكل الواقع، إذ كانوا

يعتقدون أن التحول الإيجابى سوف يحدث لا محالة، وأنهم لم يواجهوا الفكر السلفى وبنية السلطة بقدر كاف، إذ كانوا يعتقدون أن هذا الفكر سينحل طبيعيًا، ومن هنا كان اضطرابه، وكثير من أبناء جيله، حينما صعد الفكر السلفى وأمسك بزمام الأمور، مما أدى إلى تراجع الكثير منهم عن الفكر المادى لينضموا إلى الفكر السلفى فبدا المشهد الثقافى، «وكأنه فوضى كرنفالية»[٩].

ويرى وَنوس أن البرجوازية بشقيها القومى والتقدمى بمقولاتها الجاهزة وشعاراتها البراقة، قد أوقفت حركة التنوير فى الثقافة العربية التى بدأت فى ثلاثينيات هذا القرن، وأربعينياته ، وأن الجهد الذى قام به طه حسين وأحمد أمين وسلامة موسى وغيرهم، كان فرصة طيبة لفهم تراثنا باعتباره تاريخاً وليس تميمة مقدسة نطرد بها الأرواح الشريرة، وبذلك لم تتضح هذه الحركة؛ لأن البرجوازية الصغيرة التى تسلمت السلطة أحلت الشعارات البراقة والجاهزة محل التحليل العلمى للواقع.. إن أحداً لم:

> يواجه التراث على أنه صيرورة تاريخية، وإن مسئوليتنا لا تكمن فى تمجيده أو فى إحياء بعض جوانبه، أو فى رفضه، وإنما فى كتابة الصيرورة ووعيها، وتعميق دلالتها التاريخية[١٠].

وما كان يعنيه وَنوس هو أن يكتب التاريخ بصورة علمية متحررة من القداسة الدينية، فنحن بحاجة ماسة إلى مثل هذا التاريخ الذى يكتب بطريقة علمية وعلمانية.

ويقر ونوس بأن مستقبلنا لا يكمن فى ماضينا، ويهاجم الدعاوى التى تردنا إلى الماضى لأنها تقوم بعزلنا عن منجزات الفكر الإنسانى وتمنعنا من التقدم.

إنه يرى أننا قد فقدنا المشروع، بمعنى أن التحولات العنيفة التى بدأت تتوالى على واقعنا «قد وصلت بنا إلى لحظة العرى»، حيث تهاوى المشروع القومى، وتهاوت الديمقراطية. ولذا،كان ونوس يرى أن الكاتب الذى يفقد إيمانه النسبى بأنه قادر على التغيير:

> يفقد الدافع للكتابة، وينبغى ألا ننسى أننى واحد من جيل الكتاب، أخطأوا خطأً فاحشًا، حين ربطوا، وبشكل عضوى، بين فعاليتهم الإبداعية، وفعاليتهم السياسية.[١١]

ويؤكد ونوس أنها ليست دعوة إلى الفصل بين السياسى والثقافى، ولكنها «دعوة للنظر إلى الثقافة من خلال خصوصيتها وفك ارتباطها مع التكتيكات السياسية اليومية والسياسات الحزبية الضيقة»[١٢] . هو بذلك يرى من منظور ديالكيتكى أن الثقافة لها خصوصيتها وأن السياسة لها خصوصيتها أيضا، ولكن هناك علائق جدلية مركبة تربط كلاً منهما بالأخرى، تؤثر فيها وتتأثر بها، وهو بذلك يربط بين النشاط الثقافى والسياسة والاجتماع:

> استحالة الحديث عن تاريخ مستقل للنشاط الفكرى أو عن تطور خاص به، لأن حركة تاريخ الفن أو الفكر تتلازم مع الحركة الاجتماعية ولايمكن تفسيرها ولاتحليلها إلا فى ضوء هذه الحركة نفسها[١٣].

ويرى وَنوس أن الفكر الأوروبى البرجوازى إنما كان يحاول نشر أفكار مضادة فى عزل الأدب عن السياسة حتى لا يتم تنوير الجماهير وتثويرهم ضد مصالح البرجوازية، إذ إنه يرد على قول الكاتب «جوليان جرين»: «إنى أكره السياسة» بقوله:

> مثل هذا التصريح واضح الدلالة طبعاً فهو يعكس الفكر الذى تريد الأنظمة البرجوازية تعميمه. فكر يقوم على عزل الأدب عن السياسة، لأنه يريد عزل الناس عن التفكير بأوضاعهم وتبنى مصيرهم. والأدب والفن كلاهما يستطيع القيام بدور مهم وأساسى فى إضاءة الشرط الإنسانى والتحريض على تغيير الظروف السائدة[١٤].

فالسياسة قدر لايستطيع أن يتجاهله مثقف ينتمى إلى مجتمع ما.

إن أفضل ما يُشخص إحساس وموقف ونوس كاتبًا هو ما قاله عن الأديب فى البلاد المتخلفة، وبالطبع ينطبق هذا القول على ونّوس نفسه، وربما كان هذا سبب توقفه عن الكتابة لمدة ثلاث عشرة سنة يعيد فيها حساباته ثانية، فهو يصف الأديب فى البلاد المتخلفة بقوله:إنه أديب:

يرهقه الإحساس بأنه هامشىّ، وأن كلماته تضيع، وتندرج فى روتين حياة يومية قاحلة، وعندما بدأ الكتابة كان مسرفًا فى الحكم. لقد ظن أن كلماته حين تنشر ستغير أوضاعًا، وتبدل ناسًا، ستدوى، وتؤثر ويمتد صداها بعيدًا فى الحاضر والمستقبل. ولكن ها هو بعد أن نشر ونشر بعد أن أصدر كتابًا وكتابًا، يكتشف أن أحلامه لا تختلف عن الأوهام، وأن دوره محدود (... ) اكتشاف مخيب يبدد طمأنينته، ويهز تماسكه الداخلى. فما يفعله، إذن، أقل أهمية مما تخيل، والدائرة التى يشغلها فى مجتمعه أضيق من أن ترضى طموحه، أو تحفظ له ثقته بنفسه.. لقد خدع (... ) وربما تفاقم لديه الإحساس بالعجز إلى حد التوقف نهائيًا عن الكتابة[١٥].

وربما ماذكره بعض من هذه الأسباب التى دفعته إلى التوقف عن الإمساك بالقلم. وفى واقع متخلف كهذا يدفع الأديب إلى اتخاذ أحد المواقف التالية: فإما أن يواجه واقعه بالمثل؛ أى يصبح لا مباليًا فيفقد دوافعه للكتابة، وربما يتوقف تمامًا عن الكتابة، وربما تجرفه دوافع أخرى لتوظيف الكتابة للإثراء فيكتب للسينما والمسرح والتليفزيون، ويكتب المقال والمسلسل الإذاعى، ويكتب سيلاً من الأعمال التافهة والمخدرة، أو ربما يتحول إلى بوق متذمر يسفه كل شئ. ويرى ونّوس أن هؤلاء تصادموا مع الواقع حينما لم يستطيعوا أن يحققوا ماجاء بمخيلاتهم، ذلك أنهم توهموا لأنفسهم أدوارا مستعارة، وبذلك فهم منفصلون عن واقعهم. ويرى ونوس لذلك أن الموقف الصحيح يقتضى الانغماس فى الواقع أكثر فأكثر، فى محاولة لفهمه والتعامل معه من خلال مفرداته بدلاً من التعالى عليه وتوهم أدوار مطلقة ومركبة تنتهى إلى الضياع والقلق[١٦].

وكانت إحدى محاور اهتمامات ونوس فى تحقيق مشروعه الثقافى هى التعمق فى البحث وتقديم اجتهاداته الشخصية فى تحليل وفهم ما يطرح من قضايا وإشكالات فى محاولة لاستجلاء عصر النهضة، واسترداد هذا الزخم المعرفى واتساق القول مع الفعل. وونّوس، هنا، لايغذى أى حنين إلى الماضى ولايدارى الإفلاس الحاضر باستعادة رموز الماضى، وإنما يحاول أن يتدارك القطيعة اللاتاريخية التى باعدت بين إنجازات عصر النهضة وفكر واقعنا المعاصر، ذلك أننا نكتشف فينا كل يوم أفكار الطهطاوى والنديم وفرح أنطون وطه حسين وعلى عبد الرازق وغيرهم[١٧].

وقد دفع هذا ونّوس إلى أن يتوسع فى كتابة بحث «الثقافة الوطنية والوعى التاريخى» لنقد التيارات الفكرية فى العشرين سنة الأخيرة، التى زادت من المأزق الفكرى العربى تعقيداً ولكن سرعان ما هاجمه المرض، ولم يسمح له الوقت ولا الحالة الصحية ولا المزاجية أن يكمل أبحاثه فى هذا المجال.

ويعرض ونوس لأول مشروع ثقافى عربى وهو مشروع طه حسين، خاصة فى كتابه (مستقبل الثقافة فى مصر) الذى أصدره طه حسين عام ١٩٣٧، كما يتعرض للأسباب التى أدت إلى ذبول هذا المشروع فى الوقت الذى كان يجب فيه أن يزدهر، وهو الوقت الذى جاءت فيه الثورة، وهيأت فيه لإخفاقات كبيرة منها التنكر لمشروع طه حسين وتهميشه[١٨].

وفى تعرضه لمشروع طه حسين، أفرد ونوس صفحات لمواقف من كتب مصرية تدين طه حسين مثل كتاب (الإقطاع الفكرى وآثاره) لعبد الحى دياب، و(فى الثقافة المصرية) لمحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، وهو بذلك يؤكد تنكر القوى التقدمية لمشروع تنويرى كمشروع طه حسين، وهى القوى التى كان عليها أن تتبنى هذا المشروع وتطوره.

وتكمن قيمة مشروع طه حسين التنويرى فى نقله التراث من نظرة التقديس إلى الحيز التاريخى الذى يخضع لمناهج التحليل والنقد، باعتبار أن الحيز التاريخى تفتح معرفى على الحقائق الموضوعية فى جدلها ـ كما يقول ونّوس ـ وعلاقتها مع الحاضر باعتبار أن كل شئ خاضع للامتحان والنقد ومناهج البحث العلمى، وقد أقبل طه حسين ومعه أحمد أمين وعبد الحميد العبادى على كتابة تاريخ شامل للأمة العربية تناولها طه حسين من جانبها الأدبى وأحمد

أمين من جانبها العقلى وعبد الحميد العبادى من جانبها السياسى، وقد فتح هذا المشروع فى ثقافتنا وعيًا معرفيًا يعزز الحرية ويمنح إمكانا للتقدم.

وقد كان موقف طه حسين ومعه عدد من التنويريين من قضية الدين والعلمانية موقفًا تقدميًا، كما أضاء طه حسين الصلات بين ثقافتنا وثقافة البلاد اليونانية والرومانية والتأثيرات المتبادلة. والتعلق بالثقافة الإنسانية كان شكلا من أشكال الإنارة الجديدة لأدبنا العربى تدرجه فى سياق التراث الإنسانى. وطه حسين جمع بين الفكر والممارسة فى وحدة مدهشة ـ كما يقول ونّوس ـ وبذلك قدم المثل النموذجى لما يجب أن يكون عليه المثقف العربى، فالثقافة بالنسبة إليه معركة يخوضها بالفعل والقول فى محاولة لتحرير العقول وتحديث المجتمع. كما ربط طه حسين بين حلمه التنويرى والأرضية السياسية والاجتماعية، وربط بين العلم وتجديد العقل والحرية والديمقراطية وتحديث الدولة والمجتمع المدنى الذى تشكل فكرة الوطنية لحمته[١٩].

وقد كان ونّوس يسعى إلى استرداد مشروع طه حسين وتسليط الضوء عليه، وكان يرى أن هذا العمل يحتاج إلى تضافر جهد مؤسسات وأحزاب ومنظمات كاملة.

ويستمر مشروع ونّوس ملقيًا الضوء على مشروع الشيخ رفاعة الطهطاوى باعتباره أول مشروع نهضوى عربى يحاول فيه الشيخ أن ينقل الحداثة الأوروبية، وانغماسه فى الكتابة والإدارة والترجمة، لكى يسهم فى النهضة التى كان يمثلها مشروع محمد على من جهة، وينشر المعارف والأفكار التى تساعد على هذه النهضة، فى محاولة لتغيير الحياة الاجتماعية بطابع تقدمى يتفق وفكرة التاريخ. وهناك مسألتان أساسيتان شغلتا عقل الطهطاوى؛ الأولى ما الذى يجب أن نأخذه من الغرب، والثانية كيف يمكن أن نوفق بين ما نأخذه والعقيدة الإسلامية.. وفى الحالة الأولى يرى الطهطاوى أنه يجب أن نأخذ من الغرب علومه ومعارفه واختراعاته والنظام السياسى بما يعنيه من تقييد سلطة الحاكم وسيادة القانون والحقوق المدنية والحرية الفردية وغير ذلك. وهو بذلك يصل إلى المسألة الثانية، ذلك أن التمدن فيه مصلحة المسلم، فهو يرى أن جميع الاستنباطات العقلية التى وصلت إليها عقول الأمم المتمدنة لا تخرج عن أصول الفقه الإسلامى، وبذلك فلا جناح علينا إذا اقتبسنا هذه القوانين والمعارف. وهو بذلك يدفع الخطاب الدينى ليتأقلم مع العلمانية الأوروبية التى ثبت فعاليتها فى الواقع. وكان مشروع الطهطاوى بذلك مشروعًا متكاملاً، وهو الذى وضع أساس الفكر المصرى الحديث والثقافة المصرية الحديثة، كما أطلق عليه لويس عوض، وبالطبع كان مشروع الطهطاوى متسقًا، نشأ مع ارتباط الفكر بالواقع[٢٠].

لقد كان ونّوس يرى أن الفكر يرتبط بالفعل وبالواقع وبالكفاح الوطنى، فالثقافة لا تجد تعبيرها من خلال خيارات ذهنية وانحرافات عاطفية، بل من خلال التورط فى النضال:

> إن المثقف الوطنى يعيش اليوم مفارقة كئيبة، ففى الوقت الذى يهمَّش فيه، والتهميش يتم على صعيدين متداخلين ومتساوقين، أحدهما كونى والآخر محلّى، فإنه يجد نفسه مطالبًا بمهمات زادت جسامة وتعقيدًا، وهو يعلم أن إمكانياته تتضاءل يومًا بعد يوم أمام موج التفاهة الذى تدفعه الرأسمالية «الظافرة» كى يتغلغل فى كل زوايا المعمورة، وأمام آلة القمع المركبة (غياب الديمقراطية، الفقر، الأمية، طغيان الإعلام وهزاله) التى تنتصب فى بلاده. ومع هذا فإن عليه كسيزيف أن يحمل هذه الصخرة وأن يتسلق الجبل. وهو محكوم بأن يحمل الصخرة ومحكوم بألا يتوقع ـ ولاسيما فى هذه الأيام الكسيفة ـ أى تعويض.. ينبغى أن يقبل هامشيته وأن يواصل عمله. ليكن شاهدًا أو ليكن خميرة وليكن صوتًا صارخًا فى البرية أو ليكن إرهاصاً. والمهم هو ألا تساوره الأوهام حول دوره، وألا يغفل، ويترك الهزيمة تتسلل وتهزم وعيه، إذن فلنحمل الصخرة هذه.. ولنواصل[٢١].

ويتتبع ونّوس الأنظمة العربية التى تحرم المثقف العربى من دوره الطليعى لتحوله صوتًا فى جوقتها الإعلامية، ويتم هذا من خلال القمع السافر حيث السجون والمنافى والزنازين، وبالقمع المخملى حيث الاحتواء والمكاسب وتمجيد

التفاهة، وليس هذا إلا تأكيداً على خطورة الثقافة والمثقف فى البلاد، فالمثقفون هم الذين صاغوا الوعى العربى، وهم الذين زاوجوا بين الكلمة والممارسة، وكان رعيل النهضة الأولى، رعيل الطهطاوى وعلى مبارك والكواكبى والأفغانى وفرح أنطون ومحمد عبده، وكان رعيل النهضة الفكرية التنويرية، رعيل طه حسين وهيكل والعقاد وأحمد أمين ورئيف خورى وسليم خياطه. ومن المثقفين نشأت الأحزاب وازدهرت دعوات التجديد والتغيير، وكانت حوارات المثقفين هى المادة الجوهرية التى شكلت الوعى العربى وصاغت الطموحات والأحلام. ولكن الوضع اختلف بدءا من سبعينيات هذا القرن بعد أن أصبح المثقف جزءا هامشياً من آلة ضخمة تنتج الكلام الملتبس والضوضاء حتى اختلطت المفاهيم الثقافية والسياسية وقل وعى المواطنين بواقعهم مع زيادة المنابر الإعلامية. ويتعرض ونّوس فى ذلك إلى البرنامج الإعلامى الذى تتسلح به الأنظمة فى الوصول إلى أهدافها، وهو برنامج يركز إيديولوجيا على نقطتين جوهريتين أولاهما بعث القيم السلفية تحت ستار الأصالة، وثانيتهما تسويق منتجات الغرب الاستهلاكية، وبذلك تتأتى للأنظمة أن تكرس نفسها للتبعية الأوروبية وحماية نفسها من انتفاضة جماهيرية، وبذلك فإن جوهر البرنامج الإعلامى هو التخدير والتسويق[٢٢].

وتتفق كلمات ونوس عن مثقفى عصر النهضة مع حركة الفعل لديه، فقد عاش رواد عصر النهضة:

> حياة تزخر بالتوافق والخصب، فهؤلاء الذين أتاحت لهم ظروف متباينة، أن يكونوا الطليعة المثقفة فى مجتمع يتثاءب بعد طول رقاد، كانوا هم أيضًا طليعة هذا المجتمع السياسية. لم يكن هناك فصام بين الفكر والعمل.. ولم تكن الثقافة وضعًا «انطوائيا» يتقوقعون فيه، متعالين على حركة الواقع، أو مغتربين عنها.. كانت الثقافة لديهم وليداً وإطاراً للممارسة اليومية، وقيادة المجتمع نحو ما تصوروه اليقظة والنور[٢٣].

وهكذا كان ونّوس نفسه مثل مثقف عصر النهضة الذى سعى إليه ليتواصل تاريخياً، لم يكن فكره منفصلاً عن عمله، إذ كان ونّوس ابناً لهذا المجتمع يسعى إلى تطويره وتجاوز أزمته مثل الأفغانى ومحمد عبده والشيخ طاهر الجزائرى والكواكبى الذين يضرب بهم المثل نماذج حية على هذا الاتساق بين ارتباط الفكر بالعمل.

**الهوامش:**

(١) سعد الله ونوس: **هوامش ثقافية**، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٢، ص٢٥٤.

(٢) سعد الله ونوس: **الأعمال الكاملة**، المجلد الثالث، الأهالى للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٦٦، ص ص ٦٩٤ ـ ٦٩٥.

(٣) المصدر السابق، ص ص ١٧٤ ـ ١٧٥.

(٤) السابق، ص ص ١٨٢ ـ ١٨٣.

(٥) السابق، ص ١٨٣ وما بعدها.

(٦) السابق، ص ٢٠٣.

(٧) السابق، ص ٣٠٤.

(٨) السابق، ص ٢٣٣.

(٩) قارن السابق، ص ٢٣٤.

(١٠) السابق، ص٢٣٧.

(١١) السابق، ص ٢٤٠.

(١٢) السابق، ص ٢٤٠.

(١٣) السابق، ص ١٥٤.

(١٤) السابق، ص١٥٦.

(١٥) السابق، ص ١٥٩ ومابعدها.

(١٦) قارن السابق، ص ١٦٠ ومابعدها.

(١٧) قارن سعد الله ونوس **الأعمال الكاملة**، المجلد الثالث، مصدر سابق، ص ٤٧١.

(١٨) قارن السابق، ص٤٧٩.

(١٩) قارن السابق، ص ٤٨٥ ومابعدها.

(٢٠) قارن السابق، ص ٤٩٧ ومابعدها.

(٢١) قارن السابق، ص ٥٨١.

(٢٢) قارن السابق، ص٥٨٤.

(٢٣) سعد الله ونوس، **هوامش ثقافية**، مصدر سابق، ص ١١.

# الوعى التاريخى ومعادلة المثقف ـ السلطة
# فى أعمال ونوس آنية الوقائع


حسن عطية*


موقفان متماسان متناقضان يتراوحان داخل عقل كل فنان حقيقى، يجذبه أحدهما لرصد اللحظة المعيشة، وصياغتها فى بنية مناظرة مع بنية الواقع، بهدف التأثير فى هذا الواقع سلباً أو إيجاباً، ويجذبه الموقف الآخر إلى الكشف عما هو جوهرى ودائم الوجود فى هذه اللحظة المعيشة عاملاً على صياغتها فى بنية تفيد من بنية الواقع وتفارقها فى آن، بغرض إحداث هزة فى هذا الواقع وتفتيت بعض ثوابته أملاً فى تغييره. والفنان، فى كل من الموقفين، لا يتجزأ ولا ينقسم فكرياً، وإنما هو يتكامل محققا الغاية الكبرى من الفن الحقيقى: التعبير عن الواقع سعيا إلى تغييره، والإمساك بقوانين الغد رغبة فى استباق الحاضر ومجاوزة لكل ما يعرقل حركة الواقع المتقدمة للأمام.


* ناقدمسرحى، عضو هيئة التدريس بأكاديمية الفنون بالقاهرة.


وقد كان سعدالله ونوس واحدا من هذا الجيل الذى آمن بالعلة الغائية للفن وتمثلها فى الكشف عن الخلل الضارب أطنابه فى تربة الواقع العربى، والمختبئ خلف أطنان من الكلمات والشعارات والأقنعة المزيفة. لم يكن ونوس وحده بين أبناء جيله السائر فى هذا الطريق، ومن الصعب، تحت أى تأثير، وصفه بالظاهرة المنفردة فى عصره، فذلك ضد منطق التاريخ، والوعى به، الذى آمن بهما ونوس نفسه، ودافع فى سنواته الأخيرة، فى عقد التسعينيات بالذات، كتابة وإبداعاً، عن ضرورة التسلح بالوعى التاريخى فى رؤية العالم فى كل لحظاته الزمانية، رافضا الوقوف أو العودة إلى لحظة زمنية معينة مقتطعة من سياقها التاريخى، للعيش فيها أو استعادة العيش فيها. فالتراث العربى، ذلك المتحدث عنه بكثرة هذه الأيام، هو وحدة متكاملة على مر الزمان، واختزاله إلى مجموعة انتقاءات يؤدى إلى أدلجته وتحطيم وحدته، مما يفقده صيرورته وكثافته التاريخية، ويحوله إلى مجموعة من

(التعاويذ) والأجوبة السحرية الجاهزة، مما يصل بنا إلى تزوير التراث والحاضر والمستقبل فى آن[١].

ولذلك، فهو حين يتصدى للحاضر يدرك أنه ليس باللحظة المتكاملة المنقطعة عن لحظات سابقة ولاحقة، وإنما هو فى سيرورة مستمرة، لذلك فهو قابل للتغيير، وصراع ونوس ـ وغيره ـ من حيث هو فنان مفكر هو الوقوف ضد أية محاولة لتجميد الحاضر فى لحظة آنية محددة، أو إعادة تثبيته فى لحظة ماضية بعينها، عاملاً بقوة ـ وبجمال فنه ـ على نزع كل الأقنعة المؤسطرة والمؤدلجة لمحاولات تجميد الحاضر وتغييب وعى ناسه وقلب عيونهم للداخل، مؤمناً بأنه إذا ما كان التاريخ «لاينتظر تبلور الفكرة لينطلق، ولكنه هو الذى يتحرك ويحرك الفكر معه ويغير وعى الناس وإدراكهم ونمط حياتهم»[٢]. فإن فاعلية الإنسان، والإنسان المدرك لحقائق واقعه، هى التى تلعب دورها فى تحريك هذا التاريخ. فالتاريخ ليس آلة صماء تندفع دون محرك، وإنما الإنسان هو قائدها ومحركها، ووعى الناس هو الخلاصة الجوهرية للثقافة السائدة والمسيدة، رسمية كانت أم شعبية، متطابقة أم متوازية أم متناقضة، وإن من يستطيع امتلاك هذه الثقافة وسبل حركتها، يستطيع امتلاك الوعى بالواقع والتاريخ معا، وبامتلاكه لهذا الوعى وإخضاعه فى حكمه للقيم والتصورات والمفاهيم الخاصة بإيديولوچيته، يستطيع أن يعرقل حركة التاريخ وأن يسير حركة مجتمعه، عبر مؤسساته التربوية والأخلاقية والتشريعية فى طريق مضاد للتاريخ أو معه.

ويهيمن الوعى التاريخى على كل أعمال ونوس المسرحية، منذ أول عمل منشور له وهو «ميدوزا تحدق فى الحياة» (١٩٦٣)[٣] حتى آخر أعماله «رحلة فى مجاهل موت عابر» (١٩٩٦)، مع تباين لاشك فيه فى وعيه التاريخى هذا وتشابكه فكريا مع حركة الواقع خلال مراحل إبداعه المسرحى، التى يقسمها النقاد والباحثون عادة إلى ثلاث، تفصل بينها فجوات توقف، ويفجر كل واحدة منها حدث واقعى (تاريخى) ساخن يفرض على الفنان أن يتجاوب معه، كما يفرض على مجتمعه بأكمله أن يتخذ موقفا منه، داخل إطار الفكر السائد والأنظمة السياسية والاجتماعية المهيمنة أو ضدهما.

ورغم أننا لن نقف فى دراستنا هذه إلا عند مرحلة ونوس التسعينية، فبالوعى التاريخى ذاته لونوس لا يمكننا إغفال مرحلتيه السابقتين، وعيا بوجود متصل فكرى فى الحياة الإبداعية لكل فنان، وإدراكا بأن الإبداع لا يسير وفق نظرية الطفرات أو نظرية النشوء والارتقاء البيولوچية، فليس ثمة عمل أنضج من سابقه وأضعف من لاحقه، وإنما ثمة تشابك حاد بين الفنان وواقعه، يتجلى داخل عمل فنى، فى لحظة زمنية ما، متكاملا حينما يمسك الفنان فيها بمحور التواصل بين واقعه وناسه ولحظاتهما الثلاث: الماضية والحاضرة والمستقبلية، وينشئ حوله عملاً جمالياً يتأسس على تراث النوع الفنى الذى يبدع فيه ـ وهو هنا الدراما المسرحية ـ ويتجاوز ثوابته فى الوقت ذاته، محاوراً مع مجتمعه بشكل خلاق.

وتضم مرحلته الأولى، التى تمتد لقرابة السنوات الثلاث (٦٣ ـ ١٩٦٥)، مجموعة من المسرحيات القصيرة كتبها فى زمن الحلم بـ «صناعة التاريخ»، تكشف عن هموم فلسفية ذات أصداء وجودية كانت سائدة فى النصف الأول من الستينيات فى العالم العربى، وكانت أشبه بالموضة عند البعض، وبديلاً عند بعض آخر عن تبنى الأفكار الماركسية المطاردة وقتذاك، وملتقية مع الأفكار الثورية البورجوازية السائدة فى هذا العقد، فامتزجت ثورية البطل الفرد بتحمله لمسئولية الفعل الجارح والمجاوز لحدود الذات، وتشابك الهم المجتمعى بهموم الإنسان العامة، وحلت ثورية الفنان الملتزم محل ثورية الطبقة الصاعدة، وتداخلت القومية بالأممية، والتغير العلمى بالتأويل الدينى للإيديولوچيا المتبناة، وصارت براجماتية التجربة والخطأ بديلا عن النظرية المستخلصة من تجارب الآخرين، وغزا الرمز حياتنا مستقراً فى فضاء مسرحنا، ليس هروبا فقط من أعين الرقباء الحكوميين، وإنما أيضا لقدرة الرمز على تجريد الواقع وصياغته فى علامة، وقفت وقتذاك عند حدود الأيقونة، تتخذ من الحكايات التاريخية والأسطورية والشعبية أردية شفافة لها، وقد آثر ونوس، فى هذه المرحلة الأولية من حياته الإبداعية، أن يفتش فى الحكايات والدراما الإغريقية، باحثاً عن «ميدوزا» التى تحدق فى الحياة (٦٣) ملتقيا بهذا «الرسول المجهول فى مأتم

أنتيجونا» (٦٤)، دون أن ينسى أن يحكى لنا فى العام ذاته عن «مأساة بائع الدبس الفقير» وعن «حكايا جوقة التماثيل» (٦٥)، واصلا إلى أقصى درجات التجريد التى تواجه كارثة الحاضر المختبئة فى خيوط فجر الهزيمة القادم، وذلك عبر رموز الأساطير الإغريقية المجردة وغير المؤسسة فى وجدان المتلقى العربى، فظل مسرحه وقتذاك هو مسرح النخبة المثقفة.

وتجىء هزيمة ١٩٦٧، بعد توقف لنحو العامين عن الكتابة المسرحية، لتصدم هذه النخبة المثقفة، وتدفع ونوس بوعيه التاريخى إلى محاولة التفتيش فى علاقة مجتمع ما بعد الهزيمة بمجتمع ما قبلها، مكتشفا أنه مجتمع واحد يعيش زمناً واحداً، هو زمن الهزيمة، الذى أطاح بحلم التحرر والوحدة القومية والعدالة الاجتماعية، ومكتشفا أن العلاقة بين الرمز الدال (الدرامى/ المسرحى) المشحون بكثافة تاريخية، والمدلول (الفكرى/ الاجتماعى) الزمانى الطابع، بحاجة إلى استدعاء الرمز من الموروث العربى المتأصل فى العقل والوجدان العربيين، بدلا من الأساطير الإغريقية والأوروبية، والكشف عن العلاقة بين حكايات الأمس ووقائع اليوم، ونزع الأقنعة عن أبطالهما معاً: أبطال الحكايات وأبطال الوقائع، ومواجهة سلطة الموروث والواقع جنبا إلى جنب، فسلطة الواقع السياسية والاجتماعية إنما تسلح نفسها بترسانة من التقاليد والأعراف القادمة من الموروث وسلطته الوجدانية على الجماهير، مما يخلع ستارا ميتافيزيقيا على سلطة الواقع، ويمنح وجودها (الآنى) بعداً قدرياً لافكاك منه، فسعى ونوس فى مرحلته الثانية (١٩٦٨ ـ ١٩٧٨) إلى دفع جمهوره إلى فضاء المسرح ليبحث عن دور له فى هزائم الواقع وانتصاراته، وإن ظل هذا الجمهور (كما) غير ذى ملامح خاصة، يحاول أن يتخلص من الرؤية الرومانسية لمواثيق النخبة الثورية المثقفة التى منحته ألقاب المعلم والقائد دون أن تسمح له بقيادة مجتمعه، بل شككت قبلا فى قدرته على الحياة الحقة ذاتها، فزيفت وعيه، وأبقته ساكنا فى صالة المسرح يشاهد الفن المزيف لواقعه، أو تركته صاخبا على كراسى المقهى يستمع للحكاواتى يقص عليه حكايات من الموروث، مجتزئة ومؤولة وفق سياق الواقع الآنى، ثم حينما يهتز هذا الجمهور بفعل الهزيمة، وتحت وطأة أقدام الظلم الضخمة، ويقرر أن يقدم على المسرح الفن الذى يدفع الوعى الحقيقى بواقعه إلى عقله، يصادر حقه هذا، ويقبض عليه فى «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران»(٦٨)، وحينما يتوجه إلى السلطان رافضا المزيد من دمار فيله، تنكسر عزيمته أمام سيف المعز وذهبه اللامع، فينخرس اللسان ويعجز عن المطالبة بحقه فى رفض الظلم، فى «الفيل يا ملك الزمان»(٦٩). بل إن حلمه فى أن يكون سلطان ذاته، وحاكم حركته ينهزم أمام طبيعة السلطة ذاتها التى رآها ونوس، وقتذاك، مطلقة وفاسدة ومفسدة فى آن. فهى فى «الملك هو الملك»(٧٧) سلطة غاشمة، سواء ارتدت ثوبا ديمقراطيا أو ديكتاتوريا، اشتراكيا أو ليبراليا، سلطة تحيل أى صعلوك إلى ملك ظالم، بعد أن تعيد تفكيكه وتركيبه وفق رؤيتها الخاصة للعالم، بل تطمس وعيه بتاريخه وتقصيه عن جماعته وطبقته، وتفصله عن كل أحلامه القديمة.

لقد أوصلت القصص الأسطورية والمجردة ونوس، فى مرحلته الأولى، إلى الابتعاد عن جماهيره، والانزواء فى كهف النخبة، كما أوصلته الحكايات الشعبية والتراثية إلى طريق مسدود، يقف ـ هو وجماهيره الشعبية ـ وسط ظلمته غير قادر على تبين الأرض التى يسير عليها، فالأنظمة الاستبدادية ارتدت أقنعة ديمقراطية تبرر بها وجودها غير الشرعى، وتلهى بها جماهيرها عن افتقادها لمشروع وطنى، وتبعدها عن المطالبة بالعدالة الاجتماعية، وتزيد فى الوقت ذاته من قوة أجهزتها القمعية باستحداث أدوات جديدة لها، وبالتحالف مع التيارات السلفية فى المجتمع، سعيا للإطاحة بكل فكر رافض للانكسار العربى وعامل على تجديد الحلم القديم وعصرنته. وقد دفع هذا الوضع ونوس إلى التوقف عن الكتابة لعقد كامل من الزمان، بعد أن حاول إعداد أو استلهام نص بيتر فايس «رحلة السيد موكنبوت» فى نص درامى له باسم «رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة» (١٩٧٨)، ثم يعاود الكتابة الدرامية باستلهام آخر لنص الكاتب الإسبانى أنطونيو بويروباييخو «القصة المزدوجة للدكتور بالمى» فى نص جديد باسم «الاغتصاب» (١٩٨٩) تدور وقائعه فى أجواء القضية الفلسطينية، بعد أن دخلت هذه القضية، فى الواقع، منعطفا جديداً بالاعتراف بالوجود

الصهيونى وبحق دولة إسرائيل فى العيش فى سلام مع من اغتصب جزءاً من أراضيهم، وما ترتب على هذا الاعتراف الرسمى من محاولات ضرب الذاكرة القومية، والعمل إعلاميا وتعليميا على إعادة تشكيل مكوناتها، ومحو عناصر النضال من أعماقها؛ وخاصة من حكاياتها الشعبية، رغم انتفاضة الحجارة التى كانت متألقة وقتذاك ومحدثة تأثيرها النضالى فى ساحة الصراع العربى الإسرائيلى على أرض فلسطين. تزامن مع هذا الوضع تسيد التيارات السلفية التى سيطرت على عقل المجتمع وأجهزته الفاعلة، فضلا عن سيطرتها على الشارع وحركته، وجزأت الدولة إلى (إمارات) صغيرة محكومة بأمرائها، ومناوئة بسلطتها الطاغية لسلطة الأنظمة الحاكمة التى بدأت تنتبه لها، بعد أن فرغت من دعم الاتجاه الإمبريالى لضرب الاتجاهات الاشتراكية فى الداخل، ومساندته بالرجال والمال لمحاصرة وخلخلة دول المنظومة الاشتراكية التى سرعان ما ستعلن تدمير ذاتها مع بداية التسعينيات، ويعلن معها الأمريكى اليابانى الأصل فوكو ياما «نهاية التاريخ»، وبداية عصر جديد يبدأ عندنا بغزو العراق للكويت وهبوب عاصفة الصحراء المضادة، وينتهى، كما يخطط له، بانتهاء القوة العربية بأكملها.

غير أن ونوس الذى يؤمن مع ولتر بنيامين بأن «كل عصر لديه آلياته الخاصة لإنتاج الفن»[٤]، مما يجعل لكل عمل إبداعى مناخه التاريخى الخاص به، ويكشف عن أن العلاقة بين ما هو خاص وما هو عام فى العمل الفنى إنما تتحقق فى تعيّنه التاريخى، وهذا التعيّن التاريخى هو الذى يضع أية عملية إبداعية داخل سياقها التاريخى، هو سياق ممتد من الماضى إلى الحاضر نحو المستقبل، ذلك الغد القادم المشترط تحقيقه بحركة الحاضر. فالمستقبل، كما يرى أدورنو «ليس مفتوحا، وإنما هو محدد بالمبدأ الموضوعى الذى يقود الإنسان والمجتمع والتاريخ»[٥]. يكتشف ونوس فى مرحلته الأخيرة أن المسرح وحده غير قادر على «تسييس» مجتمع محاصر بكل قوى الاستبداد، بدءاً من سلطة الحكم إلى سلطة الأعراف، ويدرك ـ ونوس ـ أن الارتجال فى المسرح، كما فى الحياة، بحاجة إلى جمهور مثقف ثقافة واعية وليس مجبراً على تغييب وعيه بميتافيزيقا الفكر والإعلام؛ جمهور قادر على التدخل فى الفعل المسرحى، وإعادة صياغة (الحكاية) المروية، وتسيير الحدث الدائر من أجل مصالحه، وهو ما صبا إليه ونوس فى أعماله السبعينية، بإدخال جمهور (ممثل) وسط عروضه المسرحية، أملا فى حث الجمهور (الحقيقى) على المشاركة بالحوار ثم بالفعل فى وقائع مسرحيته، لكن الثمانينيات أطاحت بهذا الحلم وعجز الفعل (المسرحى) عن تحريك الفعل (الواقعى)، وغاب الحوار بأكمله بين الصالة والمسرح، كما غاب بين المحكوم والحاكم، لتحل محلهما عروض الكباريهات المسرحية وثرثرة الأوراق الصحفية.

بين الصالة والمسرح يقف دائما الفنان باحثا عن دور له، وبين المحكوم والحاكم ينهض المثقف مفتشا عن وظيفة له فى هذا المجتمع، ومن ثم تبرز معادلة:

الصالة (الجمهور) الفنان (العمل الفنى) المسرح (الفن).

كما تبرز مقابلها معادلة:

المحكوم (الشعب) المثقف (الفئة المستنيرة) الحاكم (السلطة).

وتتبادل الأسهم اتجاهاتها بين الأطراف الثلاثة من كل معادلة، فالفنان يتوجه بعمله نحو الصالة، لكنه لا ينسى أبدا أنه ينتج فنا ينتمى لهذا النوع المسمى بالمسرح، وله سلطته القوية عليه بفعل شروط الكتابة الدرامية ومتطلبات العرض المسرحى، وتاريخ كل منهما تحققا فى هذا المسرح. كما أن المثقف يبرز أساسا من وسط الطبقة المحكومة ويتوجه بنشاطه الثقافى إليها، إلا أنه لا ينسى أن توجهه هذا مشروط بمنظور السلطة الحاكمة، سياسية كانت أم أخلاقية، ومساحات التمرد عنده ـ أى عند المثقف ـ مثلما هى عند الفنان المسرحى فى حدود العلاقة بين المحكوم والحاكم داخل ظرفية زمنية معينة، فهو لا يستطيع بمفرده تجاوز الحدود المسموح بها لدى طرفى المعادلة الجمهور/ المسرح، الشعب/ السلطة، وإلا أقيم عليه الحد باعتباره مارقا و زنديقا. فالشروط الموضوعية التى تحكم حركة الفنان ـ المثقف هى شروط

صنعها الواقع بفاعلية أطراف المعادلة الثلاثة، وأى تغيير فى هذه الشروط يستلزم تغييراً فى علاقة الأطراف الثلاثة بعضها ببعض، مع الإدراك بأن كل طرف منها ليس متفرداً بذاته، فالجمهور، جمهور المسرح وجمهور الواقع، ليس واحداً أو متجانساً، وإنما هو مجموعة من الطبقات والفئات المتباينة فى درجة الوعى ونوع المصالحة وهمّ الحياة، والسلطة ليست واحدة، وإنما هى تختلف من بلد لآخر، وحتى داخل البلد الواحد هى تحمل فى بنيتها صراعاتها الداخلية، وكذلك الفنان ـ المثقف يتراوح إبداعه بالتالى بين انتمائه الإيديولوجى ومواقفه البراجماتية، بين موهبته الإبداعية وامتلاكه أدوات حرفته، بين سعيه لتثبيت العالم على ما هو عليه ودأبه لتغيير هذا العالم بأكمله لصالح الشرائح الاجتماعية المنحاز إليها.

ومع إدراكنا بأن الانحياز، أو لنقل الالتزام بقضايا شرائح اجتماعية معينة، وبفكر اجتماعى محدد، ليس حكما قيميا على رؤية الفنان، وليس تقييما جماليا لإبداعه، وإنما الحكم القيمى يستلزم تحديد موقف الفنان ـ المثقف من القضايا التى يطرحها عبر فنه، ومدى قدرته على طرح التساؤلات الحقيقية والإجابات الحقيقية أيضا، فالفن لا يتوقف، كما يرى البعض، عند حد طرح التساؤلات وإلا كان قاصراً عن أداء وظيفته المتكاملة، فسؤال المعرفة عند أوديب أو عند بروميثيوس عندما ينتهى بموت الأول وتكرار نهش كبد الثانى فى الدراما الإغريقية، إنما يعنى مصادرة فعل التمرد الإنسانى ومحاولة انتزاع المعرفة من الآلهة، وتطهير المشاهد من أية نوازع تمردية تخترق التابوهات المقررة وقتذاك، لذا كانت الدراما الكلاسيكية دراما محافظة، بعكس الدراما الإبسنية التى دفعت «نورا» فى «بيت الدمية» إلى الإصرار على سؤال المعرفة، ونزع قناع التقاليد والأعراف التى تمنح الرجل وحده حق المعرفة والفعل، بل انتهت المسرحية بمزيد من إصرار«نورا» على المعرفة بالخروج من البيت/ الشرنقة، والتحرر من أسر سلطة التقاليد الغاشمة. وهى نهاية، كما نعلم جميعا، أزعجت المجتمع (جمهوراً وسلطة)، وأجبرت كاتب النص على أن يضيف كلمة أخيرة فى المسرحية، حينما أعلنت بطلتها بقوة أنها لن تعود مرة أخرى إلى هذا المنزل، فتتراجع قائلة: «ربما.. لا أعود».

هذا الموقف للفنان المثقف هو الذى أرق عقل ونوس فى مرحلته الأخيرة، فاستبدل بمعادلته السبعينية التى ركز طرفاها على:

الجمهور (الصالة ـ الشعب) ـ السلطة (الفن ـ الحاكم).

مواريا دور المثقف الفاعل فى النص الدرامى/ العرض المسرحى، معادلة: المثقف ـ السلطة، دون أن ينسى الجمهور. غير أنه لم يعد مجرد (شعب) فى المطلق، أو كتلة Masa فى الصالة، وإنما أصبح شخصيات حية تلعب دورها فى المشهد المسرحى، كما لم تعد السلطة وجودا قدريا، وقوة ميتافيزيقية، وإنما أصبحت جهازاً مطلوباً ومعبراً عن مصالح اجتماعية معينة، أصبحت السلطة رجلا يمكن نزاله وقتله، لا فيلا أسطوريا أو رداء. كما أضحى المثقف ليس هو ذلك المتعلم الذى يقف بعلمه عند حدود الوعى النوعى، وإنما يدخل بهذا الوعى فى كل متكامل، ويتحدد دوره فى ضوء الإشكالات التى تطرحها طبيعة المرحلة التاريخية التى يعيشها ويصارعها. وهى إشكالات، كالسلطة ذاتها، ليست مقدسة ومطلقة، وإنما هى وليدة احتياجات اجتماعية معينة، وقابلة دائما للحل، وإن استمرار وجود بعض الإشكالات من الماضى فى الحاضر، لا يعنى ثباتها، وإنما يعنى أن مثقف الأمس لم يستطع حلها والإجابة على تساؤلاتها، وأن عودة إشكالات بداية القرن فى نهايته، لا تعنى أن التاريخ يعيد نفسه، وإنما تعنى أن هناك قوى فى المجتمع تعمل على إيقاف حركة التاريخ، وإعادة عقارب الساعة للوراء، وهو فعل مضاد لحركة التاريخ ذاتها، حتى لو نجحت هذه القوى فى تحقيقه لبعض الوقت، نافية من الساحة القوى الأخرى الرافضة لها.

*

قبل أن ندلف إلى عالم سعدالله ونوس المتجسد فى أعماله التسعينية الأخرى، لابد أن نقف عند فقرة مهمة أوردها فى مقدمة مسرحيته «الاغتصاب» (١٩٨٩) المعدة عن نص الإسبانى باييخو، التى يقول فيها «إن إلهام المسرح الحقيقى لم يكن فى يوم من الأيام الحكاية بحد ذاتها، وإنما المعالجة الجديدة التى تتيح للمتفرج تأمل شرطه التاريخى

والوجودى»، ويضيف أن الأثينيين القدماء «لم يكونوا يأتون (إلى المسرح) ليسمعوا حكايات جديدة، بل ليتأملوا شرطهم الحياتى والاجتماعى فى ضوء المعالجات التى يقدمها المسرحيون العظام للحكايات المعروفة».[٦] فسواء تصورنا أن رؤيته هذه كانت مجرد تبرير لاستلهام (الحكاية) التى يقدمها الكاتب الإسبانى فى مسرحيته، وإعادة صياغتها أو (معالجتها) فى نص جديد، عربى المحتوى والقضية والاستهداف، مثلما فعل من قبل فى أعماله الصريحة المستلهمة لحكايات من نصوص مسرحية أخرى، أو من التراث الشعبى وأجوائه، فإن ما يهمنا هنا هو وعى الكاتب بالشرط التاريخى للكتابة، فالحكاية، تاريخية أو مجهولة المؤلف أو منسوبة لمؤلف معين، إنما تنتمى بضرورة صياغتها إلى شرطها التاريخى. أما نص ونوس المسرحى، والمعتمد على هذه الحكاية، إنما ينتمى إلى شرط تاريخى آخر، يجعل للحكاية القديمة وجوداً جديداً، بنية وتأويلا، الحكاية تنتمى إلى الماضى، والحدث المسرحى الدائر حولها فى مسرحه ينتمى إلى الحاضر ويتوجه إليه، والنص الدرامى، بوصفه بنية شكلية، هو تعبير عن بنية إيديولوجية تتضمن الحكاية منظوراً إليها من الموقف الإيديولوجى للكاتب، والدراما ذاتها حينما انبثقت بين الأثينيين القدماء بوصفها نوعا género (genre) جديدا، اعتمدت فى بدايتها على الملحمة والشعر الغنائى، «غير أنها ليست بملحمة ولا بشعر غنائى، بل هى نوع ما ثالث، جديد تماما ومستقل»[٧] .

وبسبب هذا الوجود التاريخى للدراما، التالى للملحمة، اعتمدت الأولى اعتماداً كاملا على المادة الحكائية التى صاغتها الملحمة قبلا، وفقا للأنظمة الاجتماعية الثقافية التى ظهرت خلالها الملحمة، بينما جاءت الدراما فى زمن آخر، وداخل بنيات اجتماعية مغايرة تتطلب ظهور هذا النوع الخاص من الكتابة النصية، اتساقا مع الطبيعة الخاصة للعرض المسرحى، القائم على التجسيد والحوار بين القوى المتصارعة داخل حدث درامى يغير من معالم الشخصية القادمة من (الحكاية) ويمنحها وجوداً جديداً متساوقاً مع بنية الحدث الدرامى ورؤية صاحبه المبدع، وهو ما يكشف عن الخصائص الشكلية للدراما وخصائصها المضمونية فى وقت واحد.

لذلك، يدفع ونوس بنفسه، بوصفه كاتبا للنص، فى المشهد الأخير من مسرحيته «الاغتصاب» المعنون بـ «سفر الخاتمة»، ليحاور باسمه (سعدالله) الدكتور (إبراهام منوحين)، فى عيادته للأمراض النفسية، وليعرض تبريره بتقديم هذا النموذج للإسرائيلى الواقف إلى جوار عدالة القضية الفلسطينية بمعاداته للصهيونية، رغم استمرار عيشه على الأرض المغتصبة، وليعلن ونوس له ولنا ـ بوصفنا جمهورا مشاهدا ـ أن

> للصهيونية الآن امتدادها العضوى فى النظام العربى الراهن، الذين استسلموا لإسرائيل مائير (العدوانية)، والذين يستعدون للاستسلام لها، الذين يقمعون شعوبهم ويدوسونها. الذين ينهبون ثروات هذه البلاد ويبددونها .. هؤلاء جميعا هم بعض امتدادات الصهيونية فى الجسد العربى. إن الورطة على ضفتنا معقدة، وإن الخروج منها يقتضى نضالا مركباً وصعباً[٨] .

وعليه، ينطلق ونوس فى أعماله التسعينية إلى مجتمعه العربى، مناضلا نضالا مركبا وصعباً، فى سبيل المشاركة فى إخراجه من ورطته التاريخية، وهو ـ أى ونوس ـ يؤكد وجوده مؤلفاً على امتداد أول نصوص التسعينيات والمسمى بـ «يوم من زماننا» (٩٣)، الذى يقدم فيه بطله المثقف الصغير، فى رحلة نهار طويلة نحو الليل، يكتشف خلالها مدى التهرؤ الحادث فى مجتمعه، ويعى عبر رحلته هذه حقيقة واقعه المتردى منذ زمن فى هوة الفساد، فاليوم الذى عاشه المعلم بإحدى المدارس الثانوية للبنات، ليس مجرد حكاية عابرة ليوم مقتطع من الزمان، وإنما هى مغامرة أوديسية مربدة ليوم له امتداداته السابقة فى أيام الثمانينيات المتحولة، ويرهص بأيام قادمة بحصاد مر. وسعدالله ونوس يصر على ألا تفلت المغامرة من بين يديه كاتباً وشاهداً على هذا اليوم «من زماننا»، فيظهر أمامنا مقدماً ومعلقاً على وقائع الدراما المتجسدة، موجودا مع بداية كل مشهد من مشاهد المسرحية الخمسة، ورافضا أن يترك موقعه فى فضاء المسرح، فى المشهد الخامس، فيجالس أبطاله داخل (مطبخ) منزلهم، مشاهداً فى

(أسى) لحظة انتحارهم، فهو بوصفه مثقفا واعيا بكم التحولات الحادثة فى المجتمع العربى، لا يستطيع أن يوقف المواجهات الفردية اليائسة والواصلة إلى حد الانتحار، التى يقوم بها الشرفاء حينما يعجزون عن تحقيق التكيف مع تحولات البشر إلى ما هو أدنى، فى هذا المجتمع المختل. وهو بوصفه كاتبا يكابد (الحكاية) اليومية الحديثة، التى تساير فى بنيتها حكاية الشاطر حسن الذى قرر أن يترك السير فى طريقى «السلامة» و «الندامة»، وأن يسير بإرادة قوية فى طريق «اللى يروح ما يرجعش»؛ فهو يبنى نصه الدرامى على منطق بنية الحكاية، بادئا بالراوى/ المؤلف الذى يدخلنا بسرده الوقائع بفعل الكينونة الحكائى فى حالة الماضى «كان» متكرراً: «كان صباحا غائماً وبارداً. كان صباحاً ككل صباحات أوائل الشتاء. وكانت الساعات تدور»[9]، مكرراً على لسانه الجملة الأخيرة فى مفتتح كل مشهد، للدلالة على حضور الزمان بقوة فى المكان أو الأماكن القليلة التى يتنقل بينها بطل مسرحيتنا، ليس كـ «بطل من زماننا»، وإنما كضحية لهذا الزمان.

وكما كابد ونوس بنية حكاية الشاطر حسن العصرية ، وأدخلها فى بنية الدراما عن طريق استخدام الراوى (المؤلف) المقدم لكل مشهد (تمثيلى) ، فإنه كابد أيضا المحتوى الدلالى للحكاية، وأخضعه لرؤيته الواعية بلحظته التاريخية، فنحى عنها النهاية السعيدة، وابتعد عن الغاية الأخلاقية التى تؤكد انتصار الخير على الشر، حالا محلها نهاية تتفق ومنظوره لحركة الواقع، فالإيديولوجيات السائدة المدمرة للروح والعقل معا، لا يملك معها الشرفاء إلا فضيلة التمسك بالعقل أو الانتحار خنقاً بالغاز أو حرقًا أو قفزاً من نافذة علوية. ومسير الحدث الدرامى فى هذه المسرحية إنما يصل بنا إلى الموت انتحاراً، استفزازاً للمتلقى/ القارئ/ المشاهد، وتحريضا له، دون خطابة، على (الوعى) بواقعه، واكتشاف (الجوهر) الحقيقى، مهما كانت مرارته، المختبئ خلف (المظهر) الزائف، مهما كان بريقه، وذلك دون الانسحاق أمامه.

ولأن الوعى التاريخى يعنى الانطلاق من الواقع، لا من فكرة مجردة سابقة التجهيز، ويعنى الانغماس فى الراهن لبلورة وعى محدد بمشكلات الواقع المحددة، ينطلق ونوس فى نصه هذا من موقف عادى لمدرس بمدرسة بنات، حدثت بها مشاجرة بين بنتين، اتهمت الأولى منها الثانية بأنها قوادة، تغوى الطالبات وتدفع بهن إلى بيت دعارة تديره سيدة تدعى «الست فدوى» فتشاجرت معها الأخرى. هو موقف أخلاقى يدفع المدرس فاروق إلى التوجه إلى ناظر المدرسة لحل هذا العراك، فثمة فضيحة أخلاقية على وشك الاندلاع، غير أن ناظر أو مدير المدرسة لا يأبه بهذا الأمر، فلديه فضيحة أخرى توشك أن تدمر مدرسته، ومقعده فيها، وهى فضيحة سياسية، حيث اكتشف أن هناك كتابات بدورات المياه، ليست جنسية كما هو المعتاد، وإنما سياسية تسىء لرئيس البلاد.

واقعتان تفجران الحدث الدرامى، وتدفعان بالشخصية الرئيسية، المدرس فاروق، فى رحلته التصاعدية التى لابد أن يغلق مع نهايتها هذا الحدث الدرامى الذى فُتح بحادثة وانتهى بكارثة، وذلك لأنه يدور فى بنية مكانية لها دلالتها الخاصة، فغرفة الإدارة بالمدرسة، علقت بصدرها صورة لرئيس الدولة وهو فى لباس جنرال عسكرى، وتحتها يؤكد المدير أن واجبه هو حماية المدرسة «من جرثومة السياسة، وأن أربى الطلاب على الولاء والطاعة»[10]، وتكشف الدلالة المضمرة والقائمة فى المسافة بين (صورة) الحاكم العسكرى فى مدرسة تربوية تعليمية و(كلمات) مدير المدرسة، عن الفلسفة التى تحكم هذا المجتمع، وتسلب من مواطنه، منذ التنشئة الأولى، حق عدم الموافقة، ناهينا عن حق التمرد، تكريسا للديكتاتورية، بل إن هذه الفلسفة الحاكمة تعيد ترتيب منظومة القيم فى المجتمع كما يتراءى لها، محددة «العابر» منها و «الجوهرى» وفق مصالحها الخاصة، فالأخلاق والحديث عنها هو ضرب من «الحكايات العرضية» غير المهمة، أما «الجوهرى» الحقيقى فهو حماية سلطة الحاكم وعدم المساس به، والعمل على تربية المواطن مواليا له.

لم يكن المدرس فاروق يعلم هذه الحقيقة، فهو معلم رياضيات صغير، مستقيم فى حياته، ويظن أن مسؤولية المعلم الأولى هى حماية الأخلاق جنبا إلى جنب غرس المفاهيم والمعلومات العلمية فى عقل طلابه، إلا أنه يدخل التجربة مع

هذه الحادثة التى فجرت أمامه السؤال تلو السؤال. ورغم أن ونوس يضع فى حبكته الدرامية خطين يسيران فى البداية فى مسارين متباعدين، وإن كان لابد من التقائهما فيما بعد، وهو خط الفتاة المتهمة أخلاقياً بإغواء الفتيات الصغيرات إلى الذهاب إلى بيت الدعارة وخط آخر لفتاة أخرى، قبضت عليها إحدى الموجهات، وهى تحمل كتاب «طبائع الاستبداد» لعبد الرحمن الكواكبى، وتقرأ فيه، بل تضع خطوطا تحت أسطر مهمة فيه تدين الحاكم المستبد وتنعته بأنه عدو للحق، إلا أن ونوس يترك هذا الخط الثانى (السياسى)، مكتفيا بتحويل الفتاة إلى التحقيق، فى نهاية المشهد الأول، دافعا إيانا للتحرك مع معلمه التربوى خلف المسألة الأخلاقية، مصاحبين له فى رحلته للإمساك بالوعى التاريخى بعيداً عن خلط اللاهوتى بالأخلاقى، وهى رحلة تبدأ تقليدياً بتوجه المدرس/ المثقف الصغير للبحث عن إجابة لسؤال المعرفة «ما الذى يحدث فى هذا المجتمع؟» إلى شيخ الجامع الشهير الذى دشنته وسائل الإعلام مفكراً دينياً ومفتيًا فوق الجميع، يتسلل عبر برامجها الإذاعية والتليفزيونية إلى عقول العامة، ومنهم المعلم (فاروق)، ليغرقهم فى موضوعات ثانوية وعرضية، ويبعدهم عن مناقشة كل ما هو جوهرى فى حياتهم، ولذلك فهو لا يجيب عن سؤال فاروق بالكشف عن أسباب الفساد فى المجتمع، وإنما بزلزلة أفكاره عن العلم الذى تعلمه، والمدارس التى يعمل بها، فهى عنده الموبقات بعينها؛ فضلا عن دفاعه عن الغانية (الست فدوى)؛ لأنها رفعت بمالها مآذن الجامع، وهى تغدق فى الهبات والصدقات، وليس مهماً لديه من أى معين أتت بهذا المال الذى تتصدق به.

لقد بدأ يقين فاروق بالعالم الذى يعيشه يهتز، لقد غشت الدعارة المدرسة التى آمن بدورها التربوى فى المجتمع، وراح مدير المدرسة، وشيخ الجامع يدافعان عن المرأة الموصومة بفعل الدعارة، بل إن أهل الحى أنفسهم سكتوا عن الخوض فى الحديث عن بيت هذه المرأة بعد هياج قديم منهم ضده، ومن ثم بدأ فاروق يكتشف أنه صار وحيداً، يسير فى نفق وحيد الاتجاه أيضاً؛ نفق اللاعودة، ومن ثم يصر على الاستمرار فى المضى خوضا فيه، بحثا عن المعرفة الحقيقية، فيتجه إلى سراى مدير منطقة المزرعة، والد الفتاة ميسون المتهمة بإغواء بنات المدرسة، وفى مكتب المدير يتعرف فاروق حكاية موظف متمرد، عجز - كما يقول المدير - عن التكيف مع النظام الواقع، الذى تغيرت فيه المبادئ والتصورات، عبر الانفتاح أو باسمه على المنطق الاستهلاكى، وتهميش الأخلاق، وتحويل الإنسان وقيمه إلى سلع تبادلية، وعليه ينتفض هذا الموظف المتمرد صارخاً «الموت ولا التعريص مع دولة هذه الأيام»[١١]، وهو أمر يهز فاروق، إلا أن يقينه يزداد اهتزازاً عندما يعرف، من المدير، أن زوجته - أى زوجة فاروق - تذهب هى الأخرى، مع ابنة المدير، إلى بيت (الست فدوى).

لم يعد الواقع أمام فاروق هو ذاته، «ولم تعد المدينة هى المدينة»، بل «لم يعد الملك هو الملك»، لقد تغير كل شئ، وسقطت الأقنعة عن كل إنسان، وكل فكرة، فلا يجد فاروق مفراً أمامه سوى الذهاب إلى بيت الغانية، بحثاً عن سر هذه المرأة التى جذبت الجميع إلى شباكها، وصارت أشبه بشهرزاد عصرية، تدفع الجميع إلى الرذيلة بدلاً من المعرفة، وتميت القيم فى عقول الفتيات بدلاً من أن تنقذ أرواحهن، وتغرق الجميع فى وحل الفساد والرذيلة، ويكتشف فاروق معها أن السر ليس كامنا فى شخصية المرأة، وإنما فى النظام الاجتماعى/ الأخلاقى الذى يحكم هذا المجتمع، ويتوارثه جيلا عن جيل.

وتنقسم بنية الحكاية إلى حكايات صغيرة تكمل دلالاتها، فبعد التوقف عند حكاية الموظف رافض الفساد فى أحد أجهزة الحكومة، يضعنا المؤلف/ الراوى أمام حكاية (الست فدوى)، مقدما إياها فى لعبة تشخيص، تقوم بها المرأة ووصيفتها، أشبه بلعبة تشخيص المواجع واستعادتها عند صلاح عبدالصبور فى مسرحيته «الأميرة تنتظر»، حيث تستعيد المرأتان الماضى، ليس محكيا أو مسروداً فى مونولوج طويل، وإنما من خلال إعادة (تمثيل) ما حدث، حينما كانت فدوى طالبة بالجامعة، ودخلت مع زميل لها قصة حب كئيبة، أسرع أهلها لتزويجها زواجاً عائلياً مرتباً، غير أن الزوج يكتشف ليلة الزفاف أن عروسه غير عذراء، فيعاملها على أنها سلعة اشتراها مغشوشة من السوق، لذا يروح فى

اليوم التالى مساوما إياها ببراجماتية، فبدلاً من أن يطلب ذبحها أو تطليقها، يطلب من الأب، حفاظا على سر عدم عفاف ابنته أمام الناس، تعويضا يعادل نصف تجارة الأب، ويقبل الأخير، ويعلن الأول على الجميع عذرية الفتاة قبل الزواج ، وترم الصورة المظهرية للزواج، غير أن فدوى تشعر بالمهانة والغثيان، ووسط هذا الإحساس تولد فدوى أخرى تتفق وشروط النظام السائد: امرأة (سلعة) حقيقية، تتألق فتنة وإغراء؛ شهرزاد جديدة، تعى آليات السوق، وتدرك أن الإنسان قد أصبح بائعًا أو مشتريًا، نخاسًا أو مملوكًا، وصارت هى النخاس فى عصر النيو ـ مماليك.

لم يجد فاروق لنفسه مكانًا فى هذا العصر، ولم يقبل معطياته، ورفض منطق زوجته التى مارست الدعارة باسم حماية البيت من الفقر، والخوف من الحرمان. لقد تكيفت هى مع التيار، أما هو فمازال يغنى خارج السرب، ولا يملك إزاء ذلك سوى الموت انتحاراً بالغاز، بعد أن سقط (النقاب) عن وجه العالم، وصار دميما. وتطلب هى أن تموت معه، فرغم تلوث جسدها فإنها ترى أن روحها مازالت نقية، ويموتان معًا مؤكدين مقولة موظف المديرية «الموت ولا التعريص مع دولة هذه الأيام».

لقد وضع الحدث الدرامى نقطة الختام له بالموت انتحاراً، عقب الوصول إلى نقطة المعرفة الفاصلة بين وعى مغيب ووعى صحيح بالواقع المعيش. كما جاءت النهاية منطقية، فالموت بسبب عدم القدرة على التكيف، هو النتيجة الطبيعية لاستبداد السلطة السياسية، وفساد السلطة الأخلاقية، وإرهاب السلطة الميتافيزيقية، وانهيار القيم فى ظل نظام السوق الحر، لقد انهزم المثقف هنا، المعلم الصغير، أمام السلطة بأشكالها كافة، واختلت المعادلة بعد انسحابه يأسا من الحياة، تاركا الطاغوت يحكم العالم، ويزيف حركته، ويغطى عوراته بأقنعة براقة، وينسف أى أمل فى التحاور بين أطراف أية معادلة، وذلك بإنكاره وجود الطرف الآخر من المعادلة، خاصة مع ضعف هذا الطرف الآخر؛ العقلانى والمستنير وسقوطه السريع فى التهميش أو اليأس وسط مجتمع يعانى من الانفصام بين الفكر المتخلف والتكنولوجيا المتقدمة التى يستخدمها ليل نهار، مجتمع يخبئ عوراته خلف الأقنعة، ويحلم البعض منه بمخلص قادر على نزع تلك الأقنعة، ومواجهة زمنه بحقائقه.

هذا المخلص له مواصفاته عند ونوس، التى تشكل نموذج المثقف الثائر المنتمى إلى جماهيره دون رومانسية، والمواجه للسلطة دون غوغائية، هو إنسان يرفض التهميش ويدرك واقعه إدراكا صحيحا، ويعمل عقله للإمساك بقوانين هذا الواقع، ويرى زمنه بمنهج تاريخى لا يفصل قطرة الماء عن بحرها، وينكر على أية سلطة إلغاء وجوده بوصفه حقاً وإرادة، فاصلا دوره فى المجتمع عن بنية السلطة، وكل سلطة، بما فيها سلطة التقاليد والأعراف، وواعيا بعلاقة التفاعل بين صيرورة الواقع (المكانى / المحلى) وصيرورة الحضارة (الزمانية / الإنسانية)، ومؤمنا بأن خطابه الثقافى إلى مجتمعه يتطلب منه نزاهة وشجاعة وتجرداً وقدرة فائقة على تحمل المسئولية، وإلا أصبح محض حلم عند البعض، ووهماً عند البعض الآخر، كما قدمه ونوس فى نصه الدرامى التالى «أحلام شقية» (١٩٩٤)، مجرد حلم عابر فى سماء مجتمع النص، يثير أحلام بسطائه فى الانعتاق من سلطة التقاليد، ثم يختفى مطروداً بقوة أصحاب هذه السلطة والمفيدين منها.

تعد فكرة (الوصول والرحيل) إحدى الأفكار الرئيسية لأشهر الموضوعات (التيمات) الدرامية فى العالم، فوصول إنسان ما من خارج المكان إلى داخله يحدث توتراً غير معتاد فى شبكة علاقات شخصياته، وبشكل متغيراً جديداً يصنع حبكة trama (Plot) النص الدرامى، ويدفع بوقائع وأفعال جديدة إلى ساحة المكان، هكذا كان قدوم (أوديب) من كورنثه إلى طيبة، عند سوفوكليس ومن سار على دربه، وهكذا كان وصول (مهاجر برسبان) عند جورج شحادة، ووصول (على جناح التبريزى وتابعه قفه) إلى بلاد الصين عند ألفريد فرج، وكذلك كان رحيل الأول والثالث عن المكان، بالنفى الإرادى أو بالهروب من الموت، يعد نقطة الختام فى الحبكة الدرامية والحدث الدرامى معًا. وهكذا كان الحال مع المفتى (بشير) المثقف العاشق للشعر إلى البيت العربى الصغير فى «أحلام شقية»، الذى يضم زوجين من

البشـر، يشكلان تنوعين على نمط واحد من العلاقات الأسرية فى المجتمع العربى الخاضعة لسلطة التقاليد والأعراف المدعمة بفكر ذكورى طاغ.

يعود بنا ونوس، بوقائع نصه الدرامى، إلى نحو ثلاثين عامًا خلت، حيث يدور الحدث الدرامى فى خريف عام ١٩٦٣ عقب مجموعة الانقلابات والانقلابات المضادة التى تلت الانفصال المأسوى لسوريا عن دولة الوحدة العربية الأولى فى العصر الحديث، وسيطرة الحكم والفكر الفاشى على البلاد، رغم روح التحرر التى كانت سائدة فى العالم عامة، والعالم الثالث خاصة، وقتذاك. ويشير النص الموازى للنص الحوارى [١٢] بأن المهم فى صياغة المنظر المسرحى الذى يدور فيه الحدث الدرامى«الحفاظ على انطباعين يوحى بهما البيت: الانطلاق والضيق» [١٣]، ومع ذلك فحركة وقائع الدراما لا تشى إلا بالضيق الذى يحيط بالبيت وبأبطاله، أما الانطلاق فيظل مجرد حلم سابح فى «الفسحة السماوية الضيقة» التى تتوسط الغرفتين اللتين تشغلان الطابق السفلى من البيت، فى وضع متقابل، بينما هناك درج صاعد إلى أعلى، حيث الغرفة التى يعيش فيها الغريب القادم ليثير الماء الراكد تحت سطح هذا البيت.

فى الغرفة الأولى تسكن «مارى» وزوجها «فارس»، عجوزان يعيشان متباعدين، يلفهما البرد، ولا يبصران بعضهما البعض، تحت ضوء (النواسة) الصفراء، لم ينجبا، وبدلاً من أن يمنح «فارس» زوجته «مارى» الابن، أورثها المرض الذى جلبه إلى البيت من لقاء الغانيات، وهى فى تعلقها بالطفل المفقود، ترى فى الغريب القادم ذلك الابن الذى لا ترى لحياتها، كأى امرأة تقليدية، مبرراً سوى فى وجوده، تكون وتقوى به، ويخفف عنها بعضًا من الشقاء الذى قاسته مع الزوج، وهى صامتة راضية. لقد فجر وصول الغريب فى أعماقها نوازع التمرد على الزوج ونزع عنها قناع الرضاء للرجل الذى تمقته وللتقاليد التى أجبرتها على الزواج به دون حب، والعيش معه فى نفور وتقزز، رغم أنها صاحبة البيت وماكينة الخياطة التى يعيشان من عملها عليها، فاقتصاد البيت هى صاحبته، وهو لا عمل له، مجرد (رمة)، ومع ذلك فالتحرر الاقتصادى وحده، أو امتلاكها لأدوات الإنتاج، لم يمنحها التحرر من الرجل الذى ترفضه، فسلطة التقاليد أقوى منها، ووعيها مزيف أمام نظام يمنح الرجل على المرأة حق الطاعة.

فى الغرفة المقابلة، تسكن (غادة) وزوجها المساعد فى الجيش (كاظم)، لقد منحها هذا العسكرى الابن (ثائر)، لكنها لم تجد حريتها معه، بل أصبح الابن هو العائق أمام تحررها حتى بالموت من ذلك العسكرى الجلف المتأله التى كانت ترضى أن يضربها ويهينها، رغم أنها حاصلة على شهادة تعليمية أعلى منه، وهى تشارك سميتها «مارى» فى التقزز من الممارسة الجنسية مع الزوج، مثلما تقززت (فدوى)، عاهرة «يوم من زماننا» من ممارسة الجنس للمرة الأولى مع زوجها، فالنسوة الثلاث يستعدن أمامنا مشهد الممارسة الأولى للجنس مع الزوج، بصورة واحدة، خاصة بالنسبة إلى (غادة) و(فدوى) حيث تمتزج شهوة الجنس بشراهة التهام الطعام. فى مشهد الأولى (غادة)، حيث يجلس الزوج «وأمامه طبق من القش عليه صحون مازة وفروج مشوى وكأس عرق» [١٤]، وبعد أن يأكل يمارس معها الجنس، ثم يضربها ويجبرها على الأكل معه، رغم تقززها من الجنس والطعام بهذه الطريقة، وقبلها وصفت (فدوى) المشهد عقب الممارسة الأولى كالتالى:

> كنت متكورة فى فراشى، كانت العمَلية مقرفة وسريعة، كان قد نهض كالفاتح. تناول طبقا فيه أفخاذ دجاج وفطائر وأشياء أخرى، جلس على حافة السرير عاريا، وضع رجلا على رجل، وملأ فمه بفطيرة [١٥].

ثم يسعى بعد أن يأكل إلى مضاجعتها مرة أخرى. شعور بالتقزز من الجنس أصاب (فدوى) و(غادة) وكذلك (مارى)، التى تقول عن ليلة زفافها الأولى: «كنت أتعفن ولا أفهم لماذا!» [١٦] فقد كان الجنس، بالنسبة إلى الثلاث، هو اعتلاء لرجل لا يعرفن عنه شيئًا سوى أنه الزوج، كان علاقة بلا حب، علاقة فرضها الأهل على البنت لسترها، خوفا من حب لغريب فى حالة (فدوى)، أو رعبا من العنوسة، فى حالة (مارى)، أو درءاً لتمرد قادم على ظهر الثقافة بالنسبة للثالثة (غادة).

كان التعلم طريقا للثقافة، وكان عشق الشعر، وشعر السياب الثورى، طريقا للتمرد أمام (غادة)، لكن سلطة الأب وتقاليدها كسرتها بسرعة، خاصة بعد أن خذلها الأخ، المثقف المتمرد، الهارب الخارج، ولذا رأت (غادة) فى الغريب القادم إلى المنزل، وجها للأخ المثقف، وبديلاً للمحب الغائب، فعاشت فى حلمها معه حياة جديدة. لقد أضحى المثقف الغريب لـ (غادة) الحياة المفتقدة، كما أمسى للعجوز (مارى) الابن الذى تموت راضية بين يديه، بينما هو ـ كإنسان ـ قد جاء إلى هذا البيت هاربا من سلطة تقاليد مطاردة له، فقد فقدت أخته الريفية عذريتها، ودفعه الأب، بصفته الابن الأكبر، إلى تحمل مسئولية تطهير العائلة من الفضيحة المرتقبة بقتلها، لكنه يتخاذل أمامها، ليس فقط بوصفها أختًا، وإنما أنثى يعشقها، فتقرر هى أن تموت غرقا فى النهر، تقبلا لتقاليد عاتية، ويأسا من وقوف أخ بجانبها.

هكذا كان موقف الأخ (المثقف) من أخته، وهو الموقف ذاته الذى سيقفه من عاشقته (غادة)، بقبول الطرد من المكان، بإرادة العسكرى (كاظم) وتابعه (فارس)، هو هروب جديد، مثلما هرب هو قبلاً من مساعدته أخته، وهرب أخو (غادة) من مساعدتها، وهو هروب دائم يكشف عن انكسار المثقف هنا أمام سلطة التقاليد والأعراف، فلا تجد المرأتان مفراً من محاولة تخليص نفسيهما إلا بالتخطيط لقتل الزوجين، بدس السم فى طعامهما، غير أن المصادفة تجعل الطفل (ثائر) هو الذى يلتهم السموم أولاً فيموت، لتنتهى المسرحية بفاجعة تكشف عن أن الحلول الفردية غير مجدية وغير منقذة للمجتمع من سلطة التقاليد المدعومة بسلطة الجهل وسلطة العسكر التى تشوه كل جمال وتغتال كل حلم.

مازال الحالم مهزوما عند ونوس، سواء فى مرحلتيه الأوليين أو مرحلته الأخيرة هذه، ومازال بعض من تقنياته القديمة مستمراً فى أعماله الأخيرة، خاصة تقنية اللعب أو التشخيص التى تمسرح الحكاية، وتمنح السرد وجوداً حوارياً، كما تمنح الماضى (المحكى) وجوداً آنيًا (حاضراً)، فنعيش التاريخ، قديمه وحديثه، زمناً مضارعاً مازال فى حاجة للفعل من أجل إعادة فحصه وتأويله وكشف الواقع المرير الذى نعيشه على ضوئه. فضلا عن أن تقنية اللعب التشخيصى هذة تكسر انفعالنا الوجدانى الطاغى بالموقف الدرامى، وتبعدنا، وفق المنهج البريشتى، عن التعاطف معه، فتحقق لنا مسافة البعد للحكم الموضوعى العقلانى عليه، فالموقف الميلودرامى الذى روته (الست فدوى) عن هزيمتها ليلة زفاف الأولى أمام زوجها، لا يسرر ارتماءها فى حضن الغواية، وتحولها إلى مهنة الدعارة، وقد ساعدتنا لعبة تشخيص هذا الموقف الميلودرامى، بدلاً من سرده فى مونولوج ذاتى الطابع، فى عدم الوقوع فى منزلق التبرير لسقوط هذه السيدة، كما أن حضور المؤلف لحظة انتحار (فاروق) وزوجته فى مطبخهما، إنما ترك لنا المسافة المطلوبة لرؤية هذا الموقف، بوصفه مشهدا تمثيلياً فى إحدى قاعات المحاكمات، مما يسمح بالحكم العقلى على هذا المصير الذى اختاره المثقف المحبط، متسائلين: هل الانتحار هو الحل البديل لسقوط المثقف فى زمن التراجع عن الأحلام؟

وفى نصه الدرامى (ملحمة السراب) (١٩٩٥) لا يتخلى ونوس عن هذه الأساليب التقنية التى استخدمها فى أعماله السابقة على المرحلة الأخيرة، حيث يستخدم هنا أسلوب العنونة، سواء ـ كما يشير فى نصه الموازى ـ «عبر أداء الممثل، أو عبر لافتة مكتوبة تقدم الفصل، أو تكون جزءاً من ديكور مشاهده المتوالية»[١٧]، وذلك بغرض كسر بعض لحظات الإيهام فى العرض المسرحى، ولا نقول القراءة للنص الدرامى، وهو بعض مما أخذه واستوعبه ونوس عن المسرح الملحمى عند بريشت والمسرح التسجيلى عند بيتر فايس، واستخدمه فى مسرح السبعينيات التحريضى، ثم أفاد منه فى مسرح التسعينيات الخدائى، الذى تسرى فى أعطافه أنفاس عبثية وتعبيرية، سواء فى الصيغة الحوارية لأعماله، ويبدو ذلك جليًا فى المشهد الأول من «أحلام شقية» وحديث العجوزين عن ابن لا وجود له، أو فى بنية المشهد المسرحى، ويتجلى ذلك فى مشهد الافتتاح لـ «ملحمة السراب»، حيث نلتقى بفاوست عصرى، يدعى (عبود الغاوى) وخادمه وسيده وشيطانه فى آن، إنه أيضا ميفيستوفيليس حديث يبدو على هيئة خادم أحدب، يظهر مع السيد (عبود) فى مكان يصعب تمييز ملامحه «ولعل الشئ الوحيد الذى يستوقف الانتباه، هو

مزهرية سوداء فيها وردة ضخمة صفراء اللون، ولكن الذبول يجعل الصفرة تنحل إلى ألوان بنية، تتدرج حتى الاهتراء، تتساقط أوراق الزهرة بإيقاع غريب، وصوت يشبه جرس زجاجى صغير» [١٨]، وهى ذاتها المزهرية التى ستظهر فى المشهد قبل الأخير، فى مكتب السيد (عبود) العصرى، غير أن وردتها الصفراء ستكون نضرة الأوراق واللون، فالمسرحية ستقدم لنا حكاية فاوست عربى حديث، فاوست باع نفسه للشيطان ليس كفاوست الإسبانى، الفتى (ثيبريانو) المثقف الباحث عن الحقيقة المطلقة [١٩]، وليس مدفوعا بـ «بريق المعرفة، كما هو شأن فاوست عند جوته» [٢٠]، وإنما بحثا عن كلية المتعة، ومطلقية القوة المسيطرة على العالم كفاوست كريستوفر مارلو، فهو يتوق إلى «ثراء نقى، يتراكم كالبللورات مختزلاً المصانع والأراضى والممتلكات» [٢١]، وهو أمر من الصعب تحقيقه، حتى فى ظل آليات السوق الطبيعية، وإنما يتطلب تحالفًا مع الشيطان لتحويل المستحيل إلى ممكن يسير فى الشوارع، كما تتطلب قبله رجلاً ليس برأسه أوهام، وخلا قلبه من أية شفقة أو حنان، وامتلأت نفسه بإرادة القوة، وكان هذا هو (عبود الغاوى) الذى عقد فى ليلة جليدية حلفا مع الشيطان، من أجل استمراره فى الحياة والاستمتاع بمباهجها، على أن يجدد الشيطان قواه كلما وهنت أو خارت، وذلك بمده بـ «دماء فتية طازجة»، يهتبلها من نساء وطنه، وذلك بالزواج من إحدى فتيات قريته اليانعات، وبعد أن يستنزف دماءها وإنسانيتها، يعيدها إلى أهلها «مطلقة بائرة»، عائشا زمنا بما استمده منها من قوة، ثم يعود مرة أخرى إلى قريته/وطنه من مهجره البعيد، بحثًا عن أخرى.

تبدأ حبكة مسرحيتنا بالعودة الثالثة لـ (عبود الغاوى)، بحثا عن زوجة شابة جديدة، وعملاً على إفساد مجتمعه، حاملا بأعماقه رغبة عميقة فى الانتقام من هذا المجتمع؛ رغبة لها بعد اجتماعى، يبدو فيها كبطلة مسرحية دورنمات (زيارة السيدة العجوز) العائدة إلى قريتها بعد غياب للانتقام من أهلها الذين ظلموها شابة، وهو الآن ثرى عربى عجوز يود الانتقام من مجتمع أهانه فقيراً، أو كان هو يشعر بالإهانة لفقره أمام أهله الذين كانوا أكثر ثراء منه. كما تمتزج بهذه الرغبة ذات البعد الاجتماعى/ التاريخى رغبة أخرى ذات ظلال ميتافيزيقية، فهى عودة متكررة للوحش الأسطورى للقرية التى على أهلها أن يعدّوا له عذراء حسناء يلتهمها فى كل مرة كى يعيش، و(عبود الغاوى) كوحش واقعى يعود إلى بلده عارفًا بطبيعة هذا البلد وظروفه الاقتصادية وعقلية أهله وظرفهم الزمانى الذى يتحول فيه البلد من نظام إلى آخر، مما يعنى للرأسمالى القادم، كما يقول (الغاوى)لشيطانه، «تسهيلات يصعب أن نجدها فى بلد لا نعرفه». [٢٢] كما أنه يعرف أيضا أن مرحلة التحول والدخول لزمن الانفتاح والخصخصة المتسرعة، قد أحلت المال محل القيم الأخلاقية، وحولت الإنسان إلى سلعة قابلة للتبادل، وأن بريق المال لم يعد يعمى أبصار الرجال فقط، بل أيضا بصر البنت المطلوبة للتضحية بنفسها باسم الزواج الشرعى، وبالتالى فهو يدرك جيداً مدى نجاحه المرتقب، وأن أية صعوبة ستواجهه، سيقدر على تذليلها بماله وشيطانه.

يهبط (عبود الغاوى) إلى القرية، ليدخل فى شبكة علاقات متسعة، فالكاتب لم يعد يتعامل مع شخصيات مسرحه بشكل نمطى، يحد من مساحة التعدد اللونى، وإنما أصبح يرى خلف كل شخصية ملمحاً إنسانياً خاصاً بها يفارقها عن الشخصيات الأخرى، حتى لو اتفقت فى الكثير مع البعض المشابه، وعليه يضعنا ونوس فى المشهد الثانى من الفصل الأول، عقب ظهور البصّارة القديمة (مريم) الملقبة بالزرقاء تيمنا بسميتها القديمة زرقاء اليمامة. غير أن بصّارة اليوم قد فقدت قدرتها على الإبصار، ناهينا عن حدته، ونعرف من حديثها مع امرأة تدعى (فاطمة الموعى) أن أخت (عبود الغاوى) الحيزبون (زنوب) قد اختارت له الصبية (رباب) ابنة (ياسين) لكى تكون ضحيته القادمة، ولذا فإن المشهد التالى لذلك (الثانى من الفصل الأول) لابد أن يكون بالضرورة بمنزل (ياسين) حيث يظهر أمامنا مع زوجته (فضة) ببيت فقير، فياسين مجرد شاعر، أورثه أبوه كرم تين محاطاً بالصخور، ولم يعلمه سوى ارتجال المواويل والغناء على الربابة، لذا لم يمتلك سوى مهنة تلاشت اليوم فى عصر البث الإذاعى والتليفزيونى والأقمار الصناعية، فانتهى زمن الراوى (الشاعر) الذى يعبر عن هموم أهله وأشواقهم فى

مواويل شعرية صافية، ليحل محله الإعلامى الذى يدشن أفكار السلطة ويصوغها فى أشكال غنائية زائفة، و(ياسين) الشاعر المغنى الصادق والمتشكل فى إهاب (ياسين المصرى) بتنويعاته المختلفة بين الموال والقصة والمسرحية والفيلم السينمائى، يتصادم مع واقعه، يرفض أن يترك مهنته التى يعشقها ويجد نفسه فيها، ويرفض أن يكون نخاساً يبيع ابنته ذات الثمانى عشرة ربيعاً إلى كهل فى الستين من عمره من أجل المال، بينما توافق زوجته (فضة) على هذه الزيجة مسايرة للزمن اللئيم، واتساقًا مع نفسها الخائنة، فهى تعيش حالة خيانة مع الثرى (عبدالرحمن الدرويش) أحد وجهاء القرية وتحلم بالثراء والثياب الجميلة وممارسة الحب فى فراش واسع نظيف، كما تحمل فى أعماقها حكاية قديمة عن عجز الزوج عن الدخول بها ليلة زفافهما الأولى، فقامت هى بتمزيق بكارتها بإبهامها لتجنيبه الإذلال، ولإثبات رجولته أمام مجتمع قريتها، ورغم أنه دخل بها بعد ذلك، وأنجب منها ابنتهما (رباب) إلا أنها لا تنسى له ليلة الزفاف، كما ترفض منه ذلك التمسك بقيم انهارت ومهنة تلاشت، بينما هو يحمل فى أعماقه حكاية خيانتها المستمرة له، وتحمله الهوان حماية للأبناء وعجزاً لفقره عن قدرته على تلبية احتياجات بيته ومطالب زوجته.

وبين براجماتية (فضة) اللاأخلاقية، وميكافيللية (ياسين) الساقطة فى عدم الأخلاق، عاشت ابنتهما (رباب)، وتربت على أفكارهما وشجارهما، أحبت الفتى (بسام الراضى) معلم المدرسة، وأحبت كلامه الثورى «عن المساواة بين الرجل والمرأة، والعمل المشترك ضد الأفكار البالية، والتقاليد المتخلفة»[٢٣]، فهو مثقف آخر، صورة أولية من معلم المدرسة المثقف (فاروق) فى «يوم من زماننا»، غير أن تنشئتها الاجتماعية، والمناخ الاقتصادى المحيط بها، والأجواء التى يصنعها حوله (عبود الغاوى) تجعلها تتردد فى قبول خطبة (بسام) لها، خاصة وهى تشعر فى أعماقها بروح الغواية، تقول له: «مازلت صغيرة يا بسام، ومشاعرى تموج متغيرة كتقلبات الريح، إن لدى أحلاما كثيرة، وأحيانا أحس أن الدنيا أضيق من أن تتسع لطموحى وإمكانياتى»[٢٤]، فهى تحلم بالسفر بعيداً والتحقق بالفن أو بغيره.

أسرة (ياسين)، هنا، هى عينة نموذجية للمجتمع الذى يهبط إليه (عبود الغاوى)، تكشف عن التخلخل والتهرؤ فى الواقع الساعى (الغاوى) للسيطرة عليه، وهو تخلخل أصاب بنية المجتمع ذاتها، مما انعكس بالضرورة على مجتمع النص، لذلك، اجتمع أعيان القرية وممثلوها على رفض تزويج بناتهن للغاوى، لكنهم سرعان ما يتراجعون أمام عرضه إقامة مشروع مجمع سياحى بالقرية، مدعم بسلطة البلاد فى العاصمة، ومحقق الخير لسادة القرية، خاصة وأنه يصحب عرضه هذا عرضا آخر لشراء الأرض التى سيقام عليها المشروع بستة أضعاف ثمنها، وهو ما يسيل لعاب الجميع له، ويبدأ التحول فى المواقف والسقوط لمن تمسك يوما بقيم الحفاظ على الأرض والعرض.

وكما فعلت سيدة دورنمات العجوز فى المسرح، وفعلت إسرائيل فى الواقع، يبدأ مخطط السيطرة على المكان، بقوة وجبروت القادم، وضعف وخور القائم فيه والممتلك تاريخا وحقا ووجوداً له، ويتم بيع الأراضى الذى «يثير فى القرية هيجانات وصدامات» كما يقول عنوان الفصل الثانى، ويقبل (يوسف العلونى) البقال الصغير أن يدخل فى «شراكة» مع (الغاوى) لتوسيع دكانه وتجارته، ويقبل (ياسين) الشاعر أن يبيع نفسه وفنه إلى (الغاوى) لكى يحمله معه إلى العاصمة، ليسجل له مواويله الشعبية على أشرطة، يحملها معه إلى الخارج بحجة أن الجالية العربية هناك متعطشة لهذا اللون من الفن الشعبى؛ لقد سقط قناع (ياسين) الأخلاقى أمام بريق المال. وأمام هذه القوة الشرسة القادمة لشراء كل شئ، وموافقة الغالبية على البيع، يقرر العمدة (المختار) أن يبيع أرضه، ويبارك (عباس) شيخ القرية البيع، ويقتل الأخ الانتهازى (مروان) أخاه الأمين (أمين) بالرصاص لمعارضة الثانى رغبة الأول فى بيع أرضهما، وتأخذ البلدة فى التبدل والتحول، مع التقدم فى بناء المدينة السياحية، خاصة وهى تضم سوقا كبيرة (سوبر ماركت) يباع فيها كل شئ، حتى القيم والأعراف الأخلاقية، فـ (يوسف) البقال، الذى أصبح دكانه وتجارته جزءاً من (السوبر ماركت) يطلب من زوجته (فاطمة) البائعة معه بالمحل أن تبدو كعاهرة لجذب مزيد من الزبائن، وذلك باسم

«المرونة والكياسة»، وزوجتا (عبود) السابقتين (زهية) و(كريمة) يقدمان عرضا للأزياء مثيراً للغرائز، كفتنة تغوى الأنبياء والقديسين، ويضيع الرجال فى حمى الشهوة للمال والجسد والمتع الحسية بعد أن أدخلهما (الغاوى) عالمه السحرى فى المجمع السحرى، فراحوا ينقلبون على أنفسهم، مثلما انقلب قبلهم الرجال فى «الفيل يا ملك الزمان»، حينما دخلوا عالم الحاكم السحرى، وخرجوا منه ليتخذوا موقفا مع الحاكم لا ضده.

لقد حول العالم السحرى البشر، وغير من رؤيتهم للحياة، ففقد الرجال نخوتهم، وصارت الزوجتان السابقتان عاهرتين، وتحول البقال إلى قواد، والتاث الشاعر (ياسين) حينما فقد صوته الريفى وسط ضوضاء الأجهزة الحديثة والموسيقى الصاخبة فى المجمع، وانتقلت الزوجة (فضة) من النقيض إلى النقيض، متحولة من الغواية إلى الهداية، ومن الأمل فى التعلق بالحياة إلى اليأس من كل شئ، فارتدت الحجاب وانسحبت من الحياة، وقبلت الابنة (رباب) الزواج من العجوز (الغاوى)، ليس رضوخاً لأمر أبيها ومساعدة له فى محنته، وإنما لتعلقها برغبات بثتها أمها فى أعماقها منذ الصغر، وفجرتها أضواء المجمع وهى شابة. فى المقابل، يقف المثقف/ المعلم (بسام) متسلحا بوعيه بواقعه، مدركا حقيقة الزمن الذى يعيشه، وأنه لابد من المقاومة فى وجه ما يستجد على الواقع من أفكار وأنظمة، لا الوقوف السلبى عند مجرد (التكيف) معها أو الهروب الأكثر سلبية منها، وقد استطاعت (فاطمة) أن تقاوم، رافضة التعهر، ومنفصلة بالإرادة عن زوجها الداعر، ومن ثم تلتقى فى الطريق مع (بسام) ويقرران معاً القران لدعم كل واحد منهما حركة الآخر المقاومة، ويقفان معا ضد الطاغوت الجديد، النظام الرأسمالى فى أسوأ أشكاله، ويتحركان معاً فى معية (مريم الزرقاء) التى فقدت ابنيها، بالقتل للأول والسجن للثانى القاتل، كما فقدت أرضها بالبيع للصرف على محاكمة ابنها، ولحماية نفسها من هجمة السوق العنيفة.

تقوى المثقف بحب الإنسانة المؤمنة به، وبعطف المرأة المتبصرة والمدركة بأنه «ذات يوم سيلمس الناس أن ما تدافعوا نحوه، لم يكن إلا الموت والخراب، وعندئذ سيحتاجون من يزودهم بالمعرفة، ويدلهم على مخرج» (٢٥) لذلك، لم ينكسر هذا المثقف أمام سلطة المال، وأدرك أن نزع الأقنعة عن الوجوه يكشف عن الحقائق المختفية خلف المظهر البراق، كما أدرك أن الجوهر، مهما كان مؤلما، هو الصحيح والصحى للمجتمع، ومن ثم استطاع مثقف «ملحمة السراب» أن يتجاوز محنة هزيمة مثقف «يوم من زماننا» فلا ينتحر مثله، ربما لأن الخيانة لم تصل بعد إلى بيته، فلم تخونه الزوجة، وإنما تركته المحبوبة، وسرعان ما وجد أخرى تقف إلى جانبه، وكذلك كان مثقفنا هنا أقوى من مثقف «أحلام شقية» الذى ترك ساحة الصراع، راضيًا بالطرد والإخراج من المكان حماية لنفسه من الموت، على حين أصر مثقف «ملحمة السراب» على البقاء والمواجهة لأسس التخريب فى المجتمع، والعمل على تصحيح الوعى بين ناسه، هذا الوعى المغيب والقاتل لكل من يعمل على إيقاظه، رغم اغتيال البصّارة (مريم الزرقاء) ضرباً بأيدى الناس، ورغم تأكيد (بسام) لـ (فاطمة) بأنه «يبدو أن أمامنا ليلاً طويلا يا فاطمة» (٢٦)، فإنهما معاً يصران على المضى فى الطريق المؤدى لإيقاظ وعى الناس، فهو بالحتم «طريق السلامة» رغم وعورته.

أصبح للشخصيات، فى دراما ونوس الأخيرة، حياة أكثر تبلوراً وخصوصية، لم تعد مجرد أبواق لأفكار مطلقة، وإنما صارت وجوداً حياً ومتمايزاً، تعيش على أرض الواقع، وتلتحف بأردية تعبيرية تعمق من دلالاتها، فتسمو بها إلى درجة الكلية، دون أن تقع فى التجريد المخل، يتسلل التعبير المباشر إلى أفواهها، لكنها تظل تعبر عن نفسها فى الأغلب الأعم، تكتنفها الظلال الأسطورية، غير أنها لا تبرح واقعها وتشى بزمانها ووقائع هذا الزمان الغادر، متحركة داخل بنية درامية أكثف، وحركة وإيقاع أسرع، فضلا عن قدرة أعمق على استيعاب رؤية ونوس الثاقبة والعميقة رغم شفافيتها الرائقة.

## الهوامش:

(١) انظر الدراسة الافتتاحية المهمة التي كتبها سعد الله ونوس بعنوان «الثقافة الوطنية والوعي التاريخي»، في مفتتح الكتاب الثقافي الدوري **قضايا وشهادات** الذي شارك في هيئة تحريره مع عبدالرحمن منيف وفيصل دراج وجابر عصفور، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر - دمشق - ٤ خريف ١٩٩١ .

(٢) برهان غليون: **اغتيال العقل**، دار التنوير للطباعة والنشر - بيروت (د - ت) ص ٢٩٦ .

(٣) يذكر جابر عصفور في مقاله: «درع برسيوس» بجريدة أخبار الأدب ٢٥ / ٥ / ٩٧، أن لونوس مسرحية لم ينشرها ولم تضمها أعماله الكاملة، كتبها عقب تفتت الوحدة بين مصر وسوريا، أي فيما بعد سبتمبر ١٩٦١، باسم «الحياة أبداً».

(٤) انظر: D-W. Fokkema, Elrlld Ibsch, : **"Teorias de la literatura del siglo xx."** Traducción y notas de Gustavo Dominguez. Tercera edicion, - Madrid: Cátedra. 1988 - P. 155.

(٥) انظر: Fokkema: op. cit. p. 160

(٦) سعد الله ونوس: **الاغتصاب**، منشورات مؤسسة حطين - القدس. آذار ١٩٩٠ - ص٤ .

(٧) بيلينكس، ف. ع: **مجموعة الأعمال الكاملة**، المجلد الخامس، موسكو ١٩٥٤، ص ١٦ . نقلاً عن م. س. كوركينيان: موسوعة نظرية الأدب، إضاءة تاريخية على قضايا الشكل، القسم الرابع، الدراما. ت: . جميل نصيف التكريتي - وزارة الثقافة والإعلام. العراق - ١٩٨٦ . ص١٠ .

(٨) سعد الله ونوس: **الاغتصاب**، مرجع سابق - ص ٩٥، ٩٦ .

(٩) سعد الله ونوس: **يوم من زماننا**، الأعمال الكاملة - دار الأهالي - دمشق - ١٩٩٦ - ص ١٩٣ .

(١٠) سعد الله ونوس: **يوم من زماننا** مرجع سابق . ص ١٩٧ .

(١١) سعد الله ونوس: **يوم من زماننا**، مرجع سابق . ص ٢١٩ .

(١٢) يفضل حازم شحاتة أن يسمى (الإرشادات المسرحية) بالنص المرافق (انظر كتابه: **الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان**، هيئة الكتاب، ١٩٩٧)، ونحن نميل في كتاباتنا إلى تسميتها بالنص الموازي لأنه يتوازى في حركته مع حركة النص الحواري، الأصلي في الدراما، ويساعد (القارئ) على تصور أبعاد المكان والزمان وأحيانا حركة الشخصيات وانفعالاتها، لكنه لا يفرض على المخرج أية رؤية جامدة لهذه الأبعاد المذكورة، فهو يختفي في العرض المسرحي، الأصل في إبداع الدراما المسرحية، لتحل محله صورة كلية تشمل النص الحواري ضمن ما تشمل من حركة وصوت وكتلة وفراغ وممثل حي، بل جمهور له مردوده اللحظي أثناء الفعل المسرحي.

(١٣) سعد الله ونوس: **أحلام شقية**، الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص٢٥٥.

(١٤) سعد الله ونوس: **أحلام شقية**، مرجع سابق. ص ٢٦٢ .

(١٥) سعد الله ونوس: **يوم من زماننا**، مرجع سابق. ص ٢٣٢ .

(١٦) سعد الله ونوس: **أحلام شقية**، مرجع سابق، ص ٢٥٨ .

(١٧) سعد الله ونوس: **ملحمة السراب**، الأعمال الكاملة، مرجع سابق. ص ٦٠١ .

(١٨) سعد الله ونوس: **ملحمة السراب**، مرجع سابق، ص ٦٠٣ .

(١٩) RUIZ ROMÓN, FRANCISCO: **"Historia del Teatros Espanol"** . (Desde Sus origenes hasta 1900) Séptima Edición. (- Madrid: Cátedra 1988 . p.228.

(٢٠) عز الدين إسماعيل: **قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر: دراسة مقارنة**. دار الفكر العربي - القاهرة - ١٩٨٠، ص١٥٥ .

(٢١) سعد الله ونوس: **ملحمة السراب**، مرجع سابق ، ص ٦٠٦ .

(٢٢) نفسه ، ص ٦٠٤ .

(٢٣) نفسه، ص ٦٠٢

(٢٤) نفسه ص ص ٦٤٢، ٦٤٣.

(٢٥) نفسه ، ص ٧٣٣ .

(٢٦) نفسه ، ص ٧٥٠ .



# المؤلف المشارك

## مدخل إلى قراءة نصوص سعد الله ونوس

**حازم شحاتة***

يواجه الناقد الذى يتناول نصوص ونوس بوصفها بنية مغلقة، أو بوصفها رسالة مشفرة، مأزقًا صعبًا. فالنصوص الإبداعية لونوس محاطة بكتابات نظرية وأحاديث صحفية شارحة لا تترك الفرصة للناقد كى ينسب إلى نفسه تحليلاً نقديًا، سواء كان مدخله إليه تقنيًا أو إيديولوجيًا أو فلسفيًا. وسواء توسل بالشكل أو بالمحتوى، فسيجد نتائجه فى مشروع ونوس النظرى والتنظيرى. فإما أن يعود الناقد إلى آراء ونوس النظرية ليأخذ منها مصداقًا لنتائجه، فيقود ونوس النظرى تحليل الناقد لونوس الإبداعى فيكون ونوس القارئ والمقروء معًا! وهو حال يلغى تحليل الناقد وقراءته الذاتية لصالح ذاتية ونوس. وإما أن يتجه الناقد إلى مناقشة العلاقة بين الإبداعى، (كما يراه الناقد) والنظرى فى أعمال ونوس، راصدًا المطابقات والاختلافات، فيكون هنا مشتغلاً على صحة المقولات وخطئها بمعيار الإبداع، أو صحة الإبداع وخطئه بمعيار المقولات! وهو حال يلغى موضوعية القراءة لصالح ذاتية الناقد.

وللخروج من هذا المأزق يقترح هذا المدخل ألا يقرأ النص المسرحى بوصفه رسالة من كاتب إلى متفرج، ولكن أن يقرأ النص المسرحى على أنه تأليف مشترك بين الكاتب والمتفرج ؛ بحيث ينظر إلى المتفرج بوصفه مؤلفًا مشاركًا للمؤلف الفعلى، وأن تستبدل بثنائية الشكل/ المحتوى (بتجلياتها المختلفة) ثنائية أخرى للقراءة، هى المتفرج/ الكاتب، التى تميز فن المسرح على وجه الخصوص.

فالكاتب يتصور المتفرج الذى يشاهد ما يقع على خشبة المسرح ويسمعه «هنا» و«الآن» وهو ما يسمح للمتفرج أن يكون عاملاً من عوامل تشكيل النص. هذا العامل الذى

* باحث، وناقد مسرحى مصرى.

اهتمت بدراسته نظريات القراءة يقره كُتّاب المسرح ومنظروه منذ كتاب (فن الشعر) لأرسطو فى القرن الرابع قبل الميلاد. فأرسطو ينصح الكاتب الدرامى ألا يغفل المتفرج أثناء الكتابة فيقول[1]:

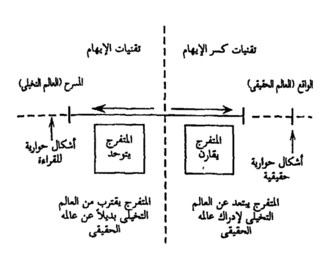
> وينبغى للشاعر حين ينظم قصصه ويتممها بالعبارة أن يتمثلها بعينيه على قدر ما يستطيع، فإنه حين يرى الأشياء أوضح ما تكون، وكأنه كان شاهداً الأعمال نفسها، يجد ما يليق بها ولا يغيب عنه شئ من ضد ذلك.

فكأن وظيفة المتفرج هى إعطاء النص خاصيته المسرحية. وطبقًا للصورة التى يتصورها الكاتب للمتفرج يتشكل النص، فلا مسرح دون متفرج كما يقول جروتوفسكى[2]:

> هل يستطيع المسرح أن يستغنى عن المتفرج؟ يحتاج المسرح إلى متفرج واحد على الأقل كى يصبح عرضاً مسرحياً.

إن الفرق بين فلسفة الإيهام، وفلسفة التغريب أو كسر الإيهام ينبع من الموقع الذى عينته كل منهما للمتفرج فى المسافة بين العالم الحقيقى (واقع المتفرج) والعالم التخيلى على خشبة المسرح؛ فبينما تسعى مدارس الإيهام إلى أن يكون واقع الخشبة «كأنه» واقع المتفرج؛ بحيث يستبدل المتفرج العالم التخيلى بعالمه الحقيقى، فيتوحد مع عالم المسرح مبتعداً عن عالمه الحقيقى، فيتطهر، أو يؤدلج، أو يربى، أو يتكيف مع واقعه ومجتمعه، تسعى مدارس كسر الإيهام إلى أن تستبعد ذلك الاتحاد وتقرب المتفرج من عالمه الحقيقى؛ أى تخلق المسافة بينه وبين العالم التخيلى لصالح إدراك علاقات واقعه ومجتمعه، فيفكر، يتخذ موقفًا، «يؤدلج» أدلجة مضادة. فالتأثير على المتفرج وأدلجته هما غرض المسرح ووظيفته فى الفلسفتين على اختلاف الأداة والتقنيات فيهما؛ ذلك الاختلاف الذى يتحدد بموقع المتفرج فى كل منهما.

ويمكن إدراك هذا التصور عبر الشكل التبسيطى التالى:




النص المسرحى فى هذا التصور علاقة مشتركة بين رسالة الكاتب واستجابة المتفرج من جهة، ورسالة المتفرج واستجابة الكاتب من جهة أخرى. فالمتفرج (يبتعد) أو (يقترب) من العالم التخيلى وفق (فعل) المسرح. ولكنه فى الحالتين مرتبط بعالمه الحقيقى. ومن هنا، نرى العرض المسرحى (الذى يحاول الكاتب صياغته فى النص) هو معادلة تصوغ العلاقة بين العالمين.

## المتفرج والذات المبدعة

لقد تشكلت نصوص سعد الله ونوس بطرائق مختلفة حسب حضور المتفرج فيها ودرجة مشاركته فى تشكيلها منذ نصه الأول (ميدوزا تحدق فى الحياة) ـ ١٩٦٢، وحتى نصه الأخير (الأيام المخمورة) ـ ١٩٩٧. فقد تفاوت حضور المتفرج فى رحلته الإبداعية (٣٥ عامًا) حسب تصوره هذا المتفرج وحسب المساحة التى أعطاها له ونوس لمشاركته فى تأليف النص. وهنا، تنشأ ذات أخرى للكاتب هى الذات المبدعة للنص تتحرك على خط (المسرح ـ الواقع) من أقصاه إلى أقصاه. فالذات المبدعة لونوس (الكاتب الفعلى) التى كتبت (ميدوزا تحدق فى الحياة) عام ١٩٦٢ ليست هى الذات المبدعة التى كتبت (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) ١٩٦٧ / ١٩٦٨، كما أن الذات المبدعة التى كتبت (طقوس الإشارات والتحولات) عام ١٩٩٤ هى ذات ثالثة.

## الذات المبدعة الأولى

هذه الذوات الثلاث هى العلامات الرئيسية لطريق ونوس على خط (المسرح ـ الواقع) التى تمثل استجابات

الكاتب الفعلى (سعد الله ونوس) لدور المتفرج ومشاركته. تكتب الذات المبدعة الأولى مسرحيات: (ميدوزا تحدق فى الحياة)، (جثة على الرصيف)، (فصد الدم)، (لعبة الدبابيس)، (الجراد)، (المقهى الزجاجى)، (مأساة بائع الدبس الفقير)، (الرسول المجهول فى مأتم أنتيجونا)، (عندما يلعب الرجال)، وهى المسرحيات التى صنفتها دار «الأهالى» السورية[٣] فى الطبعة الكاملة لأعمال ونوس تحت مسمى (المسرحيات الأولى) على أنها من قبيل أعمال البدايات. ويلاحظ قارئ قائمة العروض والترجمات فى نهاية الجزء الثالث من الأعمال الكاملة أنه لا عرض مسرحيًا قام على هذه المسرحيات فى عواصم العالم المختلفة، مثل مسرحيات أخرى لذات مبدعة أخرى من ذوات ونوس، اللهم إلا إذا كانت قدمت فى معاهد التمثيل أو الجامعات، وهو ما يؤكد الملحوظة ولا ينفيها؛ إذ لم تحظ هذه المسرحيات الأولى بأى عرض جماهيرى كبير. وتشير الطبعة الكاملة فى ملحوظة دالة إلى أنها لم تذكر عروض المسرحيات القصيرة، وهى عديدة لاسيما فى إطار الأكاديميات الفنية، وهى لا تقصد سوى المسرحيات الأولى؛ لأن (الفيل يا ملك الزمان)، وهى من المسرحيات القصيرة، حظيت بعروض جماهيرية كبيرة حيث عرضت المسرحية فى كل الدول العربية كما تقول الطبعة الكاملة (مج ٣، ص ٧٨٨)، كما ترجمت (الفيل....) إلى لغات متعددة، بينما لم يترجم أى من نصوص المسرحيات «الأولى».

فما السبب فى أن المتفرج قد استبعد هذه المسرحيات. وأقصد هنا أن صانعى العروض المسرحية لم يروا فى هذه المسرحيات مادة مسرحية للمتفرج. السبب ـ كما يفترض هذا المدخل ـ أنها نصوص استبعدت المتفرج أثناء تشكيل النص، ووضعت بدلاً منه قارئ نصوص أدبية اتخذت شكل المسرح.

فالذات المبدعة الأولى التى بدأت نشاطها الإبداعى بـ (ميدوزا تحدق فى الحياة) لا تكتب النص المسرحى بوصفه نصًا معدًا لمخاطبة صانعى العروض أولاً، والمتفرج ثانيًا، حيث توظف تقنيات الرواية للوصف، وتستخدم تقنيات المسرح لخدمة الفعل السردى. وهو الأسلوب الذى أطلقت عليه الذات المبدعة اسم «مسرحية مروية»؛ حيث يتداخل السرد مع الحوار فى اللحظة نفسها، وليس على التوالى كما هو الحال فى «المسرواية» و(هو شكل للقراءة أيضًا وليس للتمثيل). لقد كانت الذات المبدعة لـ (ميدوزا...) تكتب نصًا أدبيًا للقراءة، ولم تكن فكرة العرض المسرحى أمام جمهور حاضرة أثناء الكتابة. وهذا شكل من أشكال الكتابة المتماسة مع المسرح حيث انشغلت الذات المبدعة، هنا، بطرح أفكارها وقضاياها فى صورة حكاية حوارية. وتقع هذه الأشكال على خط (المسرح ـ الواقع) فيما قبل الدخول إلى عالم المسرح، حيث الحوار مثقل بالمجاز اللغوى الذى يحتاج إلى تفكير متأنٍ لا يتوفر لمتفرج المسرح، وإنما يتوفر لقارئ يستطيع أن يتمهل مع الجملة وتركيبها ومن ثم يستطيع إنتاج دلالتها ومعناها، كما يستطيع القارئ أن يعود إلى جملة سابقة فى الحوار ليتابع مصدر الفكرة أو يقارنها بفكرة سابقة، وهو ما لا يتوافر لمتفرج المسرح إلا إذا كان الكاتب قد وضع فى اعتباره هذا وعالجه بطريقة مناسبة للإلقاء الشفاهى، ولظاهرة الزوال السريع للجملة المسرحية وعدم عودتها مرة ثانية فى العرض المسرحى، وهو ما ستلحظه ذات مبدعة أخرى لسعد الله ونوس فى نصوص أخرى.

وفى (ميدوزا...) تصف الذات المبدعة المنظر كالتالى[٤]:

> .. وعندما غرقت قاعة النظارة فى الظلام، أنّت ربابة فى عزف حزين لدقيقة، أو اثنتين، ثم انزاح الستار بطيئًا، وساد صمت مقلق.

كأنها تصف عرضًا مسرحيًا تم إنجازه من قبل، تستخدم معه الفعل الماضى، تحكى للقارئ عن عرض مسرحى أبدعته وشاهدته الذات المبدعة فى لحظة سابقة على القراءة، فى وصفها المنظر أو فى وصفها الحركة والانفعال كأن تقول[٥]: «ووافق فيدوس بهزة من رأسه، وأضاف بصوت رديء التكوين»، أو: «انبسطت أسارير الحاكم»، أو: «انفلتت من هيرا ضحكة مليئة بالمرح والفتنة، فقطب والدها، وقال بصوت عال». فكأن الذات المبدعة هى الراوى

العليم بكل شىء التى تسرد للمروى له الحكاية بعد انتهائها، وكأنها بذلك تلعب الدورين: الكاتب والمتفرج معًا. ولكن الذات المبدعة سوف تترك هذه التقنية فيما تلا من النصوص التى كتبتها. ففى (جثة على الرصيف) تستخدم الذات المبدعة وصف المنظر على أساس من الديكور المسرحى، كما تستخدم داخل الأقواس (النص المرافق للحوار) صيغة المضارع لترهين الأحداث، مما يشى بإحساسها بوجود المتفرج. ولكن التصور الأساسى عن ذلك المتفرج لا يزال يقع فى دائرة القارئ فى هذه المسرحية وما تلاها من المسرحيات. ويستطيع الناقد الدرامى التقليدى أن يبرهن لنا على التنميط الذى تستخدمه الذات المبدعة وهى ترسم الشخصيات: السلطة ـ المواطن البسيط ـ المثقف المنعزل عن واقعه، رجل العلم، رجل المال، الفنان... إلخ، وأن يبين لنا كيف أن الشخصيات تتحرك وفق مسارات مسبقة رسمتها الذات المبدعة للنص؛ فالمصائر كلها من صنع ذات أعلى من الشخصية، وتحولات الشخصية لا تأتى وفق فعلها هى لتصبغ الأحداث، بل وفق تحولات الأحداث ذاتها المفروضة عليها من الخارج. وبذلك، لا يجد الممثل فرصة ـ على خشبة المسرح ـ إلا أن ينطق الكلمات حسب انفعال نمطى، سابق التجهيز، يدل على فكرة ولا يدل على شخصية، وكأنه يلقى حوارًا يؤطره انفعال ذهنى، بينما أصل التمثيل أمام متفرج هو انفعال ينتج حوارًا. كما أننا لا نستطيع أن نلمح فى النص «صورة» للعلاقات الحركية بين الشخصيات؛ بحيث يمكن ـ مثلاً ـ تقديم هذه المسرحيات للإذاعة دون أن يفقد النص شيئًا، وفى ذلك إهمال للنصف الثانى من طاقة متفرج المسرح وهو الرؤية.

إن الذات المبدعة الأولى تقف على أعتاب المسرح، فى أقصى يسار خط (المسرح ـ الواقع)، فى موقع تعزل فيه المتفرج عن تجربتها وتنعزل عنه بالتالى.

ولكن الكاتب الفعلى، سعد الله ونوس، يستجيب للمتفرج؛ فينهى بنفسه عزلة الذات المبدعة الأولى، لتتجلى ذات مبدعة ثانية تكتب نصًا فارقًا فى العلاقة مع المتفرج هو (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران).

### الذات المبدعة الثانية:

لتحقيق رؤية الذات المبدعة عن التهميش وغياب المثقف عن الفعل الاجتماعى تتبنى الذات المبدعة لنص (حفلة سمر...) شكل «الحفل»، وهو ما يعنى تقسيم المسرح إلى ممثل وممثل له. ولكنها تعود إلى إلغاء هذا التقسيم بإضافة كلمة «سمر» مما يعنى المشاركة المتساوية للطرفين وإلغاء المساحات المميزة للممثل والممثل له. وهو مشروع جمالى تتبناه الذات المبدعة فى نصوص (مغامرة رأس المملوك جابر) و(الفيل يا ملك الزمان) و(الملك هو الملك) و(سهرة مع أبى خليل القبانى) و(رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة) بأشكال مختلفة للعلاقة بين المساحتين، ولكن ما يجمع بينها فى مشروع جمالى واحد هو الإدراك الحاد لمساحة المتفرج وإشراكه فى فعل المسرح أثناء الكتابة، لعله يشارك فعلاً أثناء العرض المسرحى.

(حفلة سمر...) تعكس المجتمع على صورة دار عرض مسرحى رسمية، تقدم عرضًا مسرحيًا بعنوان «صفير الأرواح» للمؤلف عبد الغنى الشاعر، ولكن التمرد يبدأ من الصالة اعتراضًا على تأخر موعد بدء العرض، ثم اعتراضًا على تفكير المخرج فى صياغة المسرحية التى كان ينوى تقديمها بمناسبة ٥ حزيران (صفير الأرواح)، وهى مسرحية رسمية تعالج الموقف من وجهة نظر السلطة، والمخرج هو الصورة المسرحية للدكتاتور؛ فهو مدير المسرح وهو الممثل الأول وهو «مسؤول» ولحضوره امتداد «أوسع وأبعد من خشبته أو بناء مسرحه» كما تقول الذات المبدعة فى تقديمها الشخصيات وسياق الأحداث. يتحرك الجمهور ويصعد إلى خشبة المسرح متفرجون جاءوا ليشاهدوا (صفير الأرواح) فإذا بهم يقدمون حكايتهم الخاصة عن يوم الخامس من حزيران لينقلب المسرح إلى ما يشبه «حفلة سمر».

فالمتفرج الذى يصنعه النص، الممثل له، الذى يمثل دور المتفرج ينقلب ممثلاً وهو صورة للمتفرج خارج المسرح كما تراه الذات المبدعة للنص، معنيًا بفعل التمرد والثورة والاستيلاء على المسرح الرسمى (السلطة). هذه الصورة تعكس تصور الذات المبدعة عن المتفرج أثناء عرض المسرحية،

أو المتفرج الضمنى الذى شارك فى تأليف النص والذى يختلف بالضرورة عن المتفرج الفعلى الذى شاهد العرض الأول «لفرقة المسرح» - وهى فرقة غير رسمية - عام ١٩٧١.

وقد توقع ونوس والفرقة المسرحية أن يخرج الجمهور بمظاهرة من المسرح ولكن ذلك لم يحدث بسبب تلك المسافة بين المتفرج الضمنى؛ أى وعى الذات المبدعة بالمتفرج الفعلى، والمتفرج الفعلى نفسه.

لقد حاولت الذات المبدعة أن تقدم فى هذا النص شكلاً مسرحيًا مقاومًا للمسرح السائد وفعلاً إيديولوجيًا مناهضًا لإيديولوجيا المسرح السائد، فلم يعد النص يكتب كى يتحرك الممثلون على خشبة المسرح فقط، ولكن من الصالة أيضًا، فالنص المرافق يشير إلى حركة الصالة كثيراً أثناء الحوار، ويتكرر ما بين القوسين نفسه «من الصالة» عبر صفحات النص، راغبة فى أن يبدو العرض المسرحى كأنه نقاش حقيقى، يقترب من المتفرج إلى نقطة العالم الحقيقى، أى تضعه فى أقصى منطقة «كسر الإيهام» وهى النقطة التى لو جاوزها العرض المسرحى لخرج من مجال الفن إلى مجال الندوة أو المحاضرة؛ أى إلى أشكال حوارية حقيقية[٦].

وتضع الذات المبدعة لنص (مغامرة رأس المملوك جابر) المتفرج مرة أخرى داخل النص المسرحى، ليكون دليلاً للمتفرج الفعلى أثناء العرض المسرحى؛ فالحوار بين المتفرج فى النص والممثلين هو «علامة» لحوار آخر فى العرض المسرحى بين المتفرج الفعلى والممثلين. فتقول الذات المبدعة فى نصها المرافق[٧]:

نحن فى مقهى شعبى.. ثمة عدد من الزبائن
يتفرقون على المقاعد المبعثرة فى أرجاء المقهى...
ينبغى أن يحس المتفرجون بنوع من الاسترخاء
وربما الطرب شأنهم فى ذلك شأن زبائن المقهى.

إن الذات المبدعة للنص، تدرك أن نصها - وهذا حق - ليس سوى دليل عمل للعرض المسرحى؛ فبالرغم من أنها تكتب الحوار بالفصحى فإنها تؤكد أنه «يجب أن يؤدى بالعامية... يمكن أيضًا إجراء بعض التعديلات عليه، وإضافة بعض العبارات المرتجلة خلال تجربة العرض»[٨].

إن الذات المبدعة تريد أن تضع المتفرج فى أقرب نقطة للعالم الحقيقى، فتصمم بناء النص ليدفع المتفرج إلى هذه النقطة محاولة التقريب بين المسرح والواقع. ولكن الذات المبدعة - وهى تضع دليلها للمتفرج الفعلى - لا تفطن إلى أنها تقدم «نموذجًا» للفعل كى يحتذيه المتفرج الفعلى، وبذلك فإنها فى الحقيقة لا تضع المتفرج فى موقع المبادر بالفعل، وإنما فى موقع المتعلم من فعل صورته فى المسرحية. وبذلك، يتحول المسرح إلى منصة تعليمية مباشرة، وليس إلى منصة حوار جدلى خلاق كما ستفعل الذات المبدعة الثالثة بعد ذلك. فالذات المبدعة الثانية تقيم فصلاً مدرسياً يتعلم فيه المتفرج الإيديولوجيا أو مايسميه ونوس «مسرح التسييس»؛ أى إكساب المتفرج الفعلى وعياً سياسياً.

وتتخذ الذات المبدعة الثانية تقنيات كسر الإيهام/ التعليمية: المسرح داخل المسرح، اللوحات الشارحة التى تصوغ الفكرة الإيديولوجية ،كما فى (الملك هو الملك)، حيث تتصدر العرض لافتة رئيسية تقول[٩]: «الملك هو الملك.. لعبة تشخيصية لتحليل بنية السلطة فى أنظمة التنكر والملكية» وينبغى أن تكون ذات طابع إعلانى، كما تقول الذات المبدعة فى ملاحظتها الموجهة إلى صانعى العرض المسرحى، بالإضافة إلى لافتات أخرى لكل مشهد. فلافتة المشهد الأول هى[١٠] «عندما يضجر الملك يتذكر أن الرعية مسلية وغنية بالطاقات الترفيهية»، وهكذا. وقد يستبدل عرض مسرحىٌ ما الأغانى والاستعراضات بهذه اللافتات كما حدث فى عروض كثيرة بمصر، ولكن تبقى الوظيفة واحدة.

إن الذات المبدعة تصنع المجتمع على عينها: السلطة والشعب، التمرد والثورة، التعليم والتسييس، الشرح والتفسير، وتقدم المسرح بوصفه مدرسة الشعب. وهو المفهوم الذى لم يفارق البرجوازية العربية الحديثة منذ صعودها فيما حول منتصف القرن الماضى، وهو تاريخ ظهور المسرح بشكله الوافد كما رآه رواده مارون نقاش وأبو خليل القبانى ويعقوب صنوع. ولعل هذا النموذج للمسرح هو ما تتمثله الذات المبدعة الثانية لسعد الله ونوس فهى مولعة به. وقد كان المسرح عند هؤلاء الرواد فعلاً اجتماعيًا يشارك فيه المتفرج بالرأى بل يتدخل لتغيير الأحداث، على نحو ما تشير إليه

الذات المبدعة فى كتابتها نص (سهرة مع أبى خليل القبانى)، كأن يقدم أحد المتفرجين ملحوظة إخراجية للخشبة[11]: «خبى رأسك يا رجل وإلا كشفوا أمرك»، أو تعليقًا على الأحداث[12]: «سبحان من يرزق بغير حساب»، أو نقاشًا حول المماثلة[13]

متفرج «١»: هو ذا الخليفة هارون الرشيد.

متفرج «٢»: علىّ الطلاق لو قلت عنى هارون الرشيد لصدقك الناس أكثر.

متفرج «١»: هذا اللباس لا يكون إلا للخليفة.

هذا الحوار المرتجل الحار فى مسرح الرواد، كما تصورته الذات المبدعة الثانية، هو الخطاب الذى كافحت البرجوازية العربية الحديثة نفسها لإلغائه بعد ذلك، وكدحت كدحًا متواصلاً لتثبيت المتفرج الفعلى فى مقعده. لقد عانت تجارب الرواد الأوائل إلغاء السلطة الرجعية لمسرحها: القبانى وصنوع على سبيل المثال[14]. ولكن البرجوازية الصاعدة بخطابها الفنى، ومسرحها الجديد لم تتحمل قدرة المسرح على التشخيص والتحاور، فنظرت إلى المتفرج بوصفه تلميذًا يحتاج إلى الوعى، ويحتاج إلى تعلم تقاليد المسرح، وقد كان يوسف وهبى يقطع سياق التمثيل ليصرخ فى الجمهور شاتمًا، مطالبًا بالسكوت! وغيرت البرجوازية العربية من فعل الحوار المتبادل، وفعل الارتجال، إلى فعل المنصة العالية التى يسيطر فيها الممثل على المتفرج.

فالذات المبدعة الثانية، إذن، كانت تحاول أن تكسر تلك البنية المتسلطة للمسرح، وأن تغير من العلاقة «الإيطالية» بين الخشبة والصالة، وأن تقدم بنية مشاهدة مناقضة لبنية مشاهدة المنصة العالية، لتغير بذلك فعل التلقى ذاته. هذا «النقض» الذى تجاوب مع احتياجات المتفرج الفعلى لتدمير الخطاب الفنى قبل ٦٧. ولهذا، تبنت البرجوازية العربية بعد ٦٧ نصوص الذات المبدعة الثانية لونوس، فقد كان فعل التلقى المناهض ـ الذى قدمته هذه النصوص ـ لفعل التلقى فى مسرح ما قبل الهزيمة علامة على المقاومة، والصخب، والتمرد، ونقض كل أشكال الثقافة السابقة التى لم تمنع المجتمع من هزيمته العسكرية والمعنوية، فبدأت تتصاعد فى المنطقة العربية موجة أشكال العودة إلى التراث فى سياق البحث عن هوية عربية للمسرح. وقد ملأت مسرحيات ونوس فى تلك الفترة الساحة العربية بوصفها أداة إيديولوچية إذ كانت النخبة المهزومة تبحث عن مبرر هزيمتها. وقد قدمت نصوص الذات المبدعة الثانية لونوس ذلك المبرر ممثلاً فى دكتاتورية السلطة من ناحية، وضيق أفق النخبة القائدة من ناحية ثانية، وتقاعس الجماهير المقودة عن القيام بدورها فى الثورة من ناحية ثالثة. فجاءت النصوص التى تدعو الجمهور الفعلى إلى تمثل النموذج/ الدليل الذى يقدمه المتفرجون النصيون، كى تذكر جمهور المسرح بالفعل الغائب الذى لم يقوموا به، بل قامت إحدى المسرحيات على هذه الفكرة بالتحديد وهى (الفيل يا ملك الزمان)؛ حيث يقود «زكريا» أهل القرية إلى الملك ليشكوا له ظلم الفيل الذى هدّم منازلهم، ولكن أمام الملك لا يستطيع أهل القرية أن يقولوا ما تدربوا عليه، مما يضطر معه المثقف/ القائد إلى الانحياز لفيل الملك، وذلك فى إدانة جماعية للمثقف الذى يراهن على السلطة، للجماهير التى لم تستطع حتى أن تنطق شكواها، وللسلطة المتعالية التى لا تشكل الجماهير عندها سوى رعايا، لا مواطنين. وهكذا أكسبت هذه النصوص النخبة العربية، من ممارسى المسرح، سلاحًا إيديولوچيا يواجهون به الهزيمة، فإذا استجاب الجمهور الفعلى للتدخل فقد أدى صانعو العرض مهمتهم، بوصفهم نخبة محرضة، وتسمع حكاياتهم التى تفخر بذلك، أما إذا لم يتحرك الجمهور الفعلى فالعيب فيه!

وقد تزامن انتشار نصوص هذه الذات المبدعة لونوس فى الجامعات والمدارس ومسارح الأقاليم مع نقد أدبى يبلور إيديولوچية تلك النصوص ويشرح أفكارها، بالإضافة إلى كتابات ونوس النظرية، وأحاديثه الصحفية، فاتخذ المخرجون والممثلون هذه النصوص أداة إيديولوچية لطرح الآراء حول السلطة/ المجتمع/ المثقف/ الشعب وتبنى وجهات نظرها بوصفها وجهة نظرهم.

لقد ظل الحوار هو المتسيد للفعل المسرحى فى هذه النصوص، وظلت «الصورة» التى تحدد أوضاع الممثلين وترسم الأحداث غير واضحة، مما يجعل العرض المسرحى فى

أحايين كثيرة يقوم على الحوار إذا لم يتدخل المخرج ليصوغ رؤيته البصرية (التى عادة ما تجىء فى صورة التشكيلات الحركية أو فى إطار الاستعراض الغنائى) وإلا سيقع الممثلون فى غواية الحوار دون خلق السياق المرئى المناسب له. كما ظلت الشخصية أسيرة الفكرة. فالمملوك جابر هو فكرة خادم السلطة الذى يريد أن يصبح وزيراً أو خليفة، و«أبو عزة» فى (الملك...) هو أقصى الهامش الاجتماعى الذى يستيقظ ملكًا ليحقق فكرة السلطة المجردة التى لا تعتمد على الشخص أو كما يصوغها النص كالتالى[15]: «أعطنى رداءً وتاجًا أعطك ملكًا»، وهى لافتة الفاصل(٤) أو «حنظلة» المواطن الغافل الذى يكتسب وعيًا بعد اشتباكه مع أجهزة السلطة، القمعية والإيديولوچية على السواء. لذلك، تبدو الفرقة المسرحية كأنها أداة فى يد المخرج، ولا يتميز الممثل فيها؛ لأن الشخصية فيها فكرة (من رواسب الذات المبدعة الأولى)؛ فاستبدال ممثل بآخر فى «ريبورتوار» الفرقة لا يؤثر كثيراً فى العرض المسرحى لأنه قائم على الحبكة والحوار، وبالتالى على خطاب مونولوجى. هذا الفعل المسرحى، وآثاره، هما نتيجة لتصور الذات المبدعة الثانية للمتفرج فى المسرح، حيث تراه كتلة موضوعية ينقصها الوعى السياسى فتحاول تعليمه إياه. لذلك، تغيب الشخصيات الحية عن نصوص هذه الذات المبدعة (المرأة مثلاً بوصفها وضعية اجتماعية). وهو ما ستلاحظه الذات المبدعة الثالثة وهى تشكل نصوصها.

### الذات المبدعة الثالثة

توقف الكاتب الفعلى سعد الله ونوس عن الكتابة الإبداعية ما يقرب من أربع عشرة سنة، فبعد أن انتهت الذات المبدعة الثانية من كتابة (رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة) عام ١٩٧٨ المأخوذة عن (السيد موكنبوت) لبيتر فايس كانت قد بلغت نهايتها هى أيضاً.

وعبر إعداد نص بابيرو بابيخو (القصة المزدوجة للدكتور بالمى) بعنوان (الاغتصاب) أطلت الذات المبدعة الثالثة برأسها، لتعلن عن حضورها المكتمل عام ١٩٩٢ حين بدأت كتابة (منمنمات تاريخية) و(يوم من زماننا) ـ ١٩٩٣، ثم (طقوس الإشارات والتحولات) ـ ١٩٩٤، و(أحلام شقية) ـ ١٩٩٤ ثم (ملحمة السراب) ـ ١٩٩٥.

لقد كانت نصوص الذات المبدعة السابقة تحرص على التوجيه والتعليم أو «التسييس»؛ فتتصور المتفرج الضمنى كتلة واحدة. ولكن الذات المبدعة الثالثة تقدم لنا تصوراً جديداً؛ فللمرة الأولى ندخل الأماكن الخاصة للشخصيات بوصفها ذواتًا اجتماعية لها مفرداتها الخاصة وكينونتها المستقلة، لها حياتها اليومية ومتاعبها التى تعوقها عن الفعل الثورى. فالعائق، هنا، لم يصبح نقصًا فى الوعى السياسى للمتفرج الفعلى، وإنما هو نقص فى الوعى بذاته بوصفه عنصراً فى سياق اجتماعى متخلف، محجوز عن النهضة. لقد شكلت الذات المبدعة الثالثة لسعد الله ونوس نصوصها لتكشف للمتفرج الفعلى عن بنية أعمق من بنيات وعيه، ورسمت لنفسها متفرجاً ضمنياً جاء المسرح ليشاهد أشخاصاً مثله أو من الممكن أن يكون مثلها.

وبإدراك الذات المبدعة الثالثة مقعد المتفرج الحقيقى شكلت نصًا يقوم على الجدل، أو على حوار آخر أعمق وأكثر تأثيراً من الحوار الحار المرتجل الذى كانت تبتغيه الذات المبدعة السابقة. فأعطت للشخصيات حريتها، فانتقلت تلك الحرية إلى المتفرج الفعلى فى مقعده.

لقد تحرك المتفرج الضمنى الذى رسمته الذات المبدعة على خط (الواقع ـ المسرح) إلى منطقة الإيهام، دون أن يدخلها كلية، فقد وقفت النصوص عند ذلك الحد الفاصل بين المنطقتين وهو ما أنتج الحوار الجدلى؛ فالمتفرج لا ينسى عالمه الحقيقى تمامًا، حيث لا تسمح له الذات المبدعة بالاندماج كلية فى العالم التخيلى عبر تقنية الراوى المباشر فى (منمنمات تاريخية) و(الاغتصاب). وفى (طقوس الإشارات والتحولات) تقدم لنا الذات المبدعة تقنية جديدة هى المواقف والعبارات الصادمة لتابوهات المتفرج الفعلى فى عالمه الحقيقى، لترده إلى العالم الحقيقى ذاته مدركًا الفرق بين العالمين، وهى أعلى تقنيات الذوات الثلاث فى تشكيل العلاقة بين الكاتب والمتفرج، تلك العلاقة التى يجسدها النص نفسه ويتشكل بها فى آن وتتبرأ الذات المبدعة الثالثة من المشروع الجمالى السابق حين تقول فى ملاحظتها التى قدمت بها لنص (طقوس...)[16]:

إن أبطال هذا العمل هم ذوات فردية تعصف بها الأهواء والنوازع، وترهقها الخيارات. وسيكون سوء فهم كبير إذا لم تقرأ هذه الشخصيات من خلال تفردها وكثافة عوالمها الداخلية وليس كرموز تبسيطية لمؤسسات تمثلها. إن أبطال هذه المسرحية ليسوا رموزاً ولا يمثلون مؤسسات وظيفية، بل هم أفراد لهم ذواتهم ومعاناتهم المتفردة والشخصية.

فالرموز والمؤسسات الوظيفية كانت المشروع الجمالي للذات المبدعة الثانية.

وتلعب الصورة، واعتماد الأحداث على حركة الشخصيات في المكان، دوراً بارزاً في (طقوس...) و(الاغتصاب) و(أحلام شقية) بينما تنجح (يوم من زماننا)، و(ملحمة السراب) في إنشاء حوار ناتج عن انفعال الشخصية، مما يعظّم دور التمثيل؛ فيسعى الممثل إلى بناء تفاصيل الشخصية ليقنع بها المتفرج الفعلي حين حضوره إلى العرض المسرحي.

وفي (يوم من زماننا) لا يقوم كسر الإيهام على التقنيات المعروفة والشائعة، تلك التي استخدمتها الذات المبدعة الثانية من قبل، وإنما يقوم على رهافة استخدام شكل (الريفيو) الشعبي، حيث تعلّق في هذا الشكل إجابة سؤال ما لحين استعراض شخصيات أو أماكن أو أحوال، حسب غرض الكاتب. في (يوم من زماننا) يكتشف (فاروق) أحد المدرسين بمدرسة للبنات أن طالباته يعملن في بيت دعارة وحين يطرح السؤال الاستنكاري على ناظر المدرسة، وإمام المسجد، ومحافظ المدينة يجدهم جميعًا موافقين! وحين يواجه محافظ المدينة بأن ابنته من بين طالبات بيت الدعارة لا يعترض المحافظ، بل يلمح له أن زوجة المدرس هي أيضًا من رواد ذلك البيت المشبوه. وفي هذا الشكل يسقط ونوس أقنعة الشخصيات الإيديولوجية التي توهم المتفرج بالاحترام، عبر تقنية أخرى تتميز بها الذات المبدعة الثالثة حيث تفسح الفضاء لمونولوجات الشخصيات الإيديولوجية لتبوح بمكنونها فتسقط أمام المتفرج الفعلي الذي سيقارن بين وجودها في العالم التخيلي وأوهامه عنها في العالم الحقيقي فلا يندمج اندماجا كليًا، وهي التقنية البارعة التي تميزت بها الذات المبدعة الثالثة في (منمنمات تاريخية)، (الاغتصاب)، (طقوس...). ويمكن وضع (يوم من زماننا) و(أحلام شقية) على خط الجدل الفاصل بين تقنيات الإيهام وكسر الإيهام، حيث تعملان، كباقي نصوص هذه الذات الثالثة، على تقريبِ المتفرج من المسرح، وتوحده بالعالم التخيلي في الوقتَ الذي تذكره من حين إلى آخر عبر منطقها الداخلي بالعالم الحقيقي.

وبالرغم من استخدام الذات المبدعة تقنية اللافتة في نص (ملحمة السراب) فإننا لا نعده من قبيل النصوص التي تقع على خط الجدل. فاللافتات ليست جزءاً من بنية العرض كما كانت في (الملك هو الملك) على سبيل المثال، وإنما هي من قبيل العناوين المستخدمة في الحلقات التليفزيونية، رغم تأكيد الذات المبدعة للنص أنها جزء من نسيج العمل[١٧] وتفترض إبرازها في العرض «سواء عبر أداء الممثل أو عبر لافتة مكتوبة تقدم الفصل، أو تكون جزءاً من ديكور مشاهده المتوالية»، وأغلب الظن أنها مضافة إلى نص قديم[١٨]، فالطابع الميلودرامي الذي يغلب على (ملحمة السراب) لا يمكن مقارنته بأداء الذات المبدعة في تحولات الشخصيات من داخلها، لنص مثل (طقوس...). وأظن أن إخراج هذه النصوص سوف يمضي ناحية تقنيات كسر الإيهام في قالب الفرجة خروجاً من طابعها الميلودرامي.

## السرد المسرحي

إذا كانت الذات المبدعة الأولى قد بدأت رحلتها بـ «مسرحية مروية» فإن الذات المبدعة الثانية عالجت «الرواية» بوصفها أمثولة إيديولوجية تعليمية، وقفت فيها الذات المبدعة موقف المعلم السياسي، فوضعت المتفرج موضع المتعلم ناقص الوعي والمعرفة. ولكن الذات المبدعة الثالثة غيرت استراتيجيتها وجلست في مقعد المتفرج، تشاهد معه «الحكاية» التي اختارتها لتحكيها له وكأنها ليست صانعتها، وإنما هي الوسيط المحايد بين أشخاص الحكاية «الحقيقية» والمروى عليهم. لقد اجتازت الذات المبدعة مفازة وعرة وأنجزت رحلة

عسيرة، إذا استعرنا عبارة إحدى الشخصيات التى أبدعتها تلك الذات، حتى وصلت إلى معادلة «الرواية الممسرحة» التى حلمت بها طويلا، وبها تكتمل دورتها؛ وأعنى المعادلة التى صاغت نص (الأيام المخمورة) آخر نصوص سعد الله ونوس. وهى معادلة مناقضة تمامًا لمعادلة النص الأول «المسرحية المروية».

### ذات مبدعة أخيرة

يحق لنا أن نميز الذات المبدعة لنص (الأيام المخمورة)[١٩] عن الذوات الثلاث السابقة. فلقد استطاعت هذه الذات أن تصوغ معادلة (الكاتب ـ المتفرج) صياغة جديدة، بعد أن أفادت من أفعال مسرحية طالما ناوشتها الذوات المبدعة السابقة، وأيضًا بعد أن لجأت إلى فعل التلقى المميز للحكاية الشعبية وبخاصة فعل الحكى فى (ألف ليلة وليلة). لقد عالجت الذوات السابقة حكايات من (ألف ليلة وليلة) مثل (الملك هو الملك)، لكن الذات المبدعة (الرابعة) تقدم تجربة جديدة، فهى لا تلجأ إلى وقائع الحكايات فى (ألف ليلة وليلة)، وإنما إلى وقائع حكاية معاصرة تستخدم فى مسرحتها فعل الحكى فى (ألف ليلة وليلة) وتوفر لها تقنيات جديدة تنتمى إلى «الحكى» بالقدر نفسه الذى تنتمى فيه إلى «المسرحة».

فى (ألف ليلة وليلة) لا يحكى الرواة حكاياتهم إلا بعد إدراك مغزاها، وفهم معناها، وإنتاج معرفة اجتماعية وفلسفية بها، ولكنهم لا يصرحون بهذه المعرفة حتى لا تفسد الحكاية، وإنما هم ينظمونها ويرتبونها بحيث تسمح للمروى عليه بأن ينتج هذه المعرفة بنفسه، وهنا تؤدى الحكاية وظائفها[٢٠]، فتكون خلاصًا للراوى وجسراً للتواصل بينه وبين المروى عليه، ومرآة يرى فيها المروى عليه نفسه، ويخبر بها ذات الراوى وجوهره، فيتبناها ويحفظها فى خزائن الدولة لتصير عبرة لمن يعتبر. فالحكاية لن تكون «عبرة» إلا إذا أدرك المروى عليه قيمتها، وأنتج المعرفة التى تنطوى عليها، ولن يكون ذلك إلا إذا دخل المروى عليه الحكاية دون تدخل من الراوى؛ أى دون نبرة تعليمية أو إشارة توجه المروى عليه إلى تلك المعرفة.

وفى (الأيام المخمورة) يقدم لنا الراوى حكايته، إنه الحفيد الذى يبدأ الحكى كالتالى[٢١]:

> كنت فى السادسة من عمرى حين غابت أمى يومين، عادت بعدهما ومعها امرأة عجوز شديدة الضعف والهزال.

إن الحفيد ـ الراوى يحكى حكايته هو، لا يحكى عما قرأ أو سمع، وهو أول شروط الحكاية فى (ألف ليلة وليلة)، فكل الرواة يحكون ما يحدث لهم، تجربتهم، وبذلك يضع الراوى نفسه تحت حكم المروى عليه؛ حيث يحكم المروى عليه على الراوى، وعلى الحكاية نفسها من حيث «الصدق» بأن يضع نفسه مكان الراوى وشخصياته. وهنا، يشترط فعل الحكى ألا يحكم الراوى على أفعاله أو أفعال الشخصيات الأخرى وأن يترك تلك المهمة للمروى عليه. ويحقق الراوى ـ الحفيد ثانى شروط الحكى كالتالى[٢٢]:

> فيما بعد.. مع نمو إدراكى وفضولى، أيقنت أن فى العائلة دملاً يتستر عليه الجميع. أيقنت، على نحو غامض، أنى لن أستقر فى اسمى وهويتى إلا إذا كشفت الدمل وفقأته.

فالراوى ـ الحفيد يؤكد لنا أنه يحكى بعد نمو إدراكه واكتشاف ما أسماه «الدمّل» وبعد أن لاحظ أن جدته تجىء إلى البيت ومع ذلك لا أحد يزورهم من أقاربه.

وتلجأ الذات المبدعة إلى الاستراتيجية نفسها فى بناء النص حيث يقدم الرواة المتورطون فى صنع ذلك الدمّل حكايتهم أو شهادتهم، وهى الاستراتيجية التى تؤكد موقع المروى عليه بوصفه قاضياً يحكم على الأحداث.

ويجيد الرواة فى (الأيام المخمورة) صقل حكاياتهم لتبدو كالمرآة، هادفين إلى أن يدخل المروى عليه ـ والمتفرج فى المسرح ـ إلى الحكاية. فالحفيد يلجأ إلى أمه، أول الخيط لتحكى له حكاية الجدة، أو حكايتها مع أمها، وبذلك يقدم لنا الحفيد وثائق «الصدق» فى حكايته حتى لا نظن أنها حكاية مسلية من الحكايات التى تمتلئ بالأوهام أو بالأكاذيب، وعندما يشعر الراوى أن إحدى الشخصيات تعيش فى تلك الأوهام فإنه يبرئ نفسه أمامنا (المروى عليهم أو

المتفرجين) حتى نظل نصدقه. فحين تحكى أمه عن اعتقادها بأن أمها كانت متبوعة وأن التابعة هى جنية سفيهة تسكنها يقول الراوى ـ الحفيد[٢٣]:

> فى بحثى عن دمل العائلة كنت أعلم أنى سأتخبط كثيراً فى متاهات الأوهام والأكاذيب. ولكن فى مثل وضعنا، لم يكن هناك ممر آخر إلى الحقيقة. ولهذا سأتابع هذه الفصول، دون تمحيص كبير، ودون تركيز على حسن التتابع والتنسيق.

فبعد أن يبرئ نفسه أمامنا؛ لأنه يتوقع أننا لن نصدق حكاية التابعة والمتبوعة، يؤكد لنا حياده القادم أنه لن يتدخل مرة أخرى بمثل ذلك التعليق أو بحسن التتابع والتنسيق حتى، وأنه يثق الآن أننا فهمنا موقفه من الحكاية وتقديره لذكائنا ووعينا، فيترك لنا هذه المهمة.

لقد أصبح التوجه من الممثل إلى المتفرج مباشراً هنا، وليس عن طريق صورة للمتفرج يصنعها النص على الخشبة. الممثل يدرك أنه يواجه متفرجاً فعلياً يجلس أمامه فى الصالة، وهى من تقنيات كسر الإيهام المعروفة، ومع ذلك فإن الأمر يجب أن يبدو «كأن» الممثل يحكى تجربته الشخصية؛ أى أن يتلبس الشخصية؛ على نحو مقنع حتى يبدو «كأنه» الشخصية الراوية، وهى تقنيات الإيهام ذاتها المعروفة. فالذات المبدعة توظف السياق المسرحى (هنا ـ الآن) الذى يجمع الممثل والمتفرج لتحوله إلى سياق الحكى: راوٍ «فعلى» ومروى عليه فعلى. فكأنها تستخدم تقنيات الإيهام لتحقق الفعل المسرحى لكسر الإيهام، بل يمكن صياغة العبارة على نحو معاكس: أى أنها تستخدم تقنيات كسر الإيهام لتحقق الفعل المسرحى للإيهام. والنتيجة أنك لا تستطيع أن تفصل تماماً فعلاً مسرحياً منهما عن نقيضه كما كنت تفعل فى المسرحيات المبسطة التى تفصل بينهما بتقنيات واضحة. فالفعل المسرحى يتفاعل مع نقيضه ليس عن طريق الغياب بل عن طريق الحضور لينشأ فعل مسرحى جديد هو مزيج منهما. والتقنية الأساسية لإنجاز ذلك الفعل هى تحويل الراوى الأساسى إلى مروى عليه؛ فليلى (الأم) تحكى لابنها (الحفيد الذى كان راوياً فى أول المسرحية) وسلمى (الخالة) تحكى له أيضاً. وفى كل حكاية نشاهد الأحداث نفسها على المسرح كأننا نعاينها (هنا ـ الآن). ففى كل مرة، يقدم لنا الرواة حكاياتهم أمامنا بوصفها وثيقة حية لا تقبل الكذب أو الرد، وإنما هى واقعة حدثت كما نراها، وعلينا أن ننتج المعرفة التى تخصنا نحن منها، المعرفة المعلقة بإكمال مسار الحكاية، والمعرفة المتعلقة بحكاياتنا نحن الخاصة. فنحن لا نستطيع أن ننتج معنى حكاية ما إلا إذا عرضناها على حكايتنا نحن، لا ننتج المعرفة إلا إذا استخدمنا معرفتنا بالحكايات الشبيهة التى عشناها، وبذلك يتأسس عالمنا الواقعى فى كل لحظة من لحظات استقبالنا للعالم التخيلى للحكاية.

تؤسس الذات المبدعة لهذا الوعى بالحكاية ـ بوصفها جسراً بين عالمين: عالم المتفرج الحقيقى (المروى عليه) وعالم شخصيات الحكاية (عالم الراوى). والمشهد الثامن (فصل جريمة العصر) مشهد نموذج، قائم على هذه الفكرة؛ حيث تظهر فرقة مسرحية جوالة فى الساحة القريبة من بيت «سناء» (الجدة) وهى فرقة تشخص حكاية قتل «صفية الحافى» زوجها «رفقى الغازى» أحد الأعلام الوطنية فى بيروت؛ لأنها عشقت ابن أخيه ولم تنجح فى الطلاق من زوجها. تشاهد «سناء» هذه «الحكاية» فى الوقت الذى كانت تفكر فيه كيف تتخلص من حياتها البائسة مع زوجها وتهرب مع من تحب. الحكاية المشخصة تشتبك مع حكاية المرأة التى تشاهدها، ترى نفسها مكان «صفية الحافى» القاتلة، فترفضها، ولكنها تقبل عالمها فى الوقت نفسه، فهو تقريباً العالم الذى تعيشه. ولكن ما يثير «سناء» ليست الحكاية الموقف فقط وإنما أيضاً الصبية التى تشخص الحكاية فى الفرقة الجوالة، إنها تؤدى الشخصية كأنما تؤدى حكايتها هى، وتعبر عن مشاعرها تجاه زوجها صاحب الفرقة خلف قناع الشخصية التى تؤديها، وحينما تقول صديقة «سناء» معلقة على المشهد «هذه امرأة تثير الدهشة» نتلقى الجملة كأنها تعليق على الشخصية والمؤدية معاً.

وهكذا تبدو الحكايات مرآوات مصقولة يرى فيها المروى عليهم ذواتهم بالقدر الذى يرون فيه عالماً تخيلياً.

**خاتمة:**

اهتمت ثلاث ذوات مبدعة لسعد الله ونوس بثلاثة أفعال أساسية: الفكرة الفلسفية، التسييس، الحياة اليومية لتنتج لنا نصوص ما قبل (الأيام المخمورة).

اهتمت الأولى بصياغة الفكرة الفلسفية التى اهتمت بالقارئ دون المتفرج، والثانية بفعل التسييس الذى رسم صورة، أو وسيلة إيضاح لمتفرج داخل النص ليتبعها متفرج خارجه، أو شكلاً يعتمد على اللعبة كى يقترب المتفرج معها من عالمه الحقيقى، بينما اهتمت الثالثة بالحياة اليومية فى فعل مسرحى يعترف بالمتفرج بوصفه ذاتًا اجتماعية وليس كتلة مجردة تفتقر إلى الوعى السياسى. وبذلك تكون الذات الثالثة قد قطعت معرفتها بالمشروعين السابقين إذ أعادت ترتيب الأفعال لتبدأ من تفاصيل الحياة اليومية فتمارس من خلالها فعل إكساب المتفرج الوعى بواقعه وعالمه الحقيقى لتصل فى النهاية إلى الفكرة الفلسفية، لتكون هى المنتهى لا البداية؛ حيث ركزت الذات المبدعة الثالثة على مشكلة الحرية وهل يحق للفرد أن يمارسها علانية متحديًا نظامًا اجتماعيًا يعمل على تنميط أفراده؛ دافعة بذلك المتفرج الفعلى كى يمارس حريته هو الآخر ولو عن طريق طرح الأسئلة الملغومة.

لقد شغلت العلاقة بين الكاتب والمتفرج ذوات ونوس الثلاث فتنوعت نصوصها على خط (الواقع ـ المسرح) من أقصاه إلى أقصاه التى يمكن رؤيتها فى هذا الشكل المبسط:

تقنيات كسر الإيهام — خط الجدل — تقنيات الإيهام

الواقع (العالم الحقيقى) — (حفلة سمر..) — (مغامرة..) — (الفيل...) — (سهرة...) — (الملك...) — (ملحمة السراب) — المسرح (العالم التخيلى)

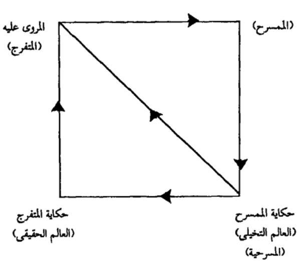
المسرحيات الأولى (ميدوزا...) حتى (عندما يلعب الرجال)

(الاغتصاب) (منمنمات تاريخية) (طقوس..) (أيام من زماننا) (أحلام شقية)

أما الذات المبدعة الرابعة، التى كتبت نص (الأيام المخمورة) فقد أحدثت قطيعتها المعرفية مع ماضيها بأن صنعت من الأفعال الثلاثة نظامًا جديدًا لا يعتمد على أسبقية أو تراتبية، فقد نبذت تمامًا منهجية الدرجات المتتابعة فى علاقتها بالمتفرج، وانتقلت معه إلى المقعد نفسه ليشكلا معًا فعلاً مسرحيًا يعتمد على فكرة الأوجه المتعددة فى اللحظة الواحدة، حيث نُحتت الشخصية من واقع المتفرج؛ تمثله بالقدر الذى يمثلها، تاركة فكرة النمط أو الشخصيات الرموز، وتاركة أيضًا الشخصيات الأمثولة كالتى نراها فى (طقوس الإشارات والتحولات) أو (يوم من زماننا) أو (أحلام شقية) أو (ملحمة السراب) أو (اغتصاب)، إنما الحكاية الموثقة بأفعال الرواة أنفسهم، وحيث لا تنفصل الشخصية عن فعلها. لقد كانت القطيعة المعرفية مع الماضى هى فلسفة البناء المسرحى فى نص (الأيام المخمورة)، حيث يقوم الراوى بإعادة ترتيب ماضيه، بل يخصص النص بعض المشاهد لهذه الفكرة، حين تقوم «سناء» فى حياتها الجديدة مع «حبيب» على تذكر ذلك الماضى لحظة بلحظة، لا لاستعادته وإنما لإعادة موضعته وترتيبه ضمن الحاضر، لتأسيس مستقبل جديد؛ الماضى «الجديد» جزء منه.

كان يمكن أن نضع (الأيام المخمورة) على خط الجدل بين الواقع والمسرح، ولكن الشكل التبسيطى يفترض خطًا فاصلاً بين تقنيات الإيهام وتقنيات كسر الإيهام، ففى المسرحيات التى تقع على هذا الخط كانت الذات المبدعة الثالثة تستخدم الإيهام مع تقنيات كسر الإيهام غير المباشرة، أما فى (الأيام المخمورة) فالأمر مختلف، الذات المبدعة الرابعة تؤكد لنا أن فعل المسرح لا يمكن أن تفصل فيه الإيهام خالصًا، وكسر الإيهام خالصًا كذلك، وإنما هو فعل مجاوز لتلك التفرقة المبسطة والتبسيطية فى آن. فالمتفرج فيه لا يتوحد مؤقتًا أثناء الفعل مبتعدًا عن عالمه الحقيقى، وفى الوقت نفسه لا يقارن عالمه الحقيقى بالعالم التخيلى، وإنما يدخل إلى العالم التخيلى حاملاً معه عالمه الحقيقى وذلك ضمن سياق يجمعه مع الراوى ـ المسرح (هنا ـ الآن). ليصبح صانع النص المشارك.

ويمكننا أن ندرك المعادلة التى صاغت نص (الأيام المخمورة) عبر الشكل التالى:




الممسرح هو صانع الحكاية وراويها، والمتفرج هو المروى عليه الذى يشاهدها (هنا ـ الآن) والذى لا يمكنه مشاهدتها إلا عبر عالمه الحقيقى الذى يستدعيه فى كل لحظة ليكون حَكَمًا على حكاية الراوى. فالنص المسرحى (العرض المسرحى المحتمل) يقابل بين حكايته وحكاية المتفرج، يصمم حكايته (العالم التخيلى) بوصفه مرآة للمتفرج يرى فيها أحداثًا تشتبك مع عالمه الحقيقى، يستطيع أن يتعرف فيها وقائع مشابهة (الفلسفة الإيهامية فى المسرح) لكنه فى الوقت نفسه يحتفظ لنفسه بمحور مستقل عن محور الراوى ـ الحكاية فهو يعرف أنها حكاية تخيلية تشبه واقعه، وأنه فقط مدعو للحكم عليها مقارنة بواقعه (الفلسفة التغريبية فى المسرح).

ويقودنا هذا المربع البسيط لجوانب دراسة النص المسرحى (العرض المقترح) بوصفه علاقة بين الممسرح والمتفرج. فالمثلث الأول الممسرح ـ المسرحية ـ المتفرج يدرس استجابات المؤلف لرسائل المتفرج، ويحدد لنا الموقع الذى يحتله المتفرج فى نص الممسرح، وهو الجانب الذى يحاول هذا المدخل أن يقدمه. أما المثلث الثانى: المتفرج ـ المسرحية ـ العالم الحقيقى فيدرس استجابات المتفرج لرسائل الكاتب، وهو جانب آخر من الدراسة يعنى باستجابات القراء والمتفرجين لنص أو عرض، تلك الاستجابات التى تكشف عن حكاياتهم الخاصة، أو عالمهم الحقيقى، وهو ما يمكن أن يشكل الوجه الآخر للعملة فى قراءة النص المسرحى. ففى الحقيقة نحن لا نتعرف النص إلا من خلال قراءاته المتعددة؛ أى من خلال حكايات القراء حين تتفاعل مع حكاية النص، فلا يوجد نص ثابت، أومعنى ثابت فى النص، لا توجد قراءة صحيحة وأخرى خاطئة استناداً إلى «حقيقة» كامنة فى النص، مجاوزة لفعل القراءة. العرض المسرحى نفسه، قراءة، أو حكاية يرويها صانع العرض لمتفرج، «صورة» دون أصل قد تنجح هنا وقد تفشل هناك، ولكنها تظل إحدى الصور الممكنة.

## الهوامش:

(١) شكرى محمد عياد (تحقيق وترجمة) كتاب أرسطو طاليس فى الشعر، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧، ص ٣٤.

(٢) مقتبس عن Susan Bennett, **Theatre Audiences, A Theory of Production and Reception**, , London and New York,Routledge 1990. p1.

ولهذا الكتاب ترجمة كاملة لسامح فكرى بعنوان جمهور المسرح، صدر عن مطبوعات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، ١٩٩٥.

(٣) انظر سعد الله ونوس، **الأعمال الكاملة**، مج ١، الأهالى للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٦، ص ص ٢٢٣ ـ ٤٥٠.

(٤) سعد الله ونوس، ميدوزا تحدق فى الحياة، **الأعمال الكاملة**، مج ١، ص ٣٦١.

(٥) المرجع السابق، ص ٣٦٢.

(٦) فى أحد العروض المسرحية التى قدمها مهرجان المسرح الحر الأول ١٩٩١، وكان بعنوان **يحدث فى الصالة الآن** من تأليف وإخراج عبد الرحمن عرنوس، وفى الليلة التى أقيمت بمسرح العرائس توجه أحد الممثلين إلى الصالة ليناقشها فى أزمة المسرح، واستجاب أحد المتفرجين ودار نقاش «حقيقى» بين الممثل والمتفرج، خرج بالجميع من حال المسرح إلى حال الندوة، وهنا تدخل المخرج الذى أدرك خطورة الموقف على إيقاع المسرحية وأوقف النقاش لنعود إلى الخشبة والعالم التخيلى مرة أخرى.

(٧) مغامرة رأس المملوك جابر، الأعمال الكاملة، مج ١، ص ١٣٤.
(٨) المرجع السابق، الصفحة نفسها، هامش (١).
(٩) الملك هو الملك، المرجع نفسه، ص ٤٨١.
(١٠) المرجع نفسه، ص ٤٨٩.
(١١) سهرة مع أبي خليل القباني، المرجع نفسه، ص ٥٩٥.
(١٢) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(١٣) المرجع نفسه، ص ٦٠١.
(١٤) لسعد الله ونوس دراسة مهمة بعنوان «لماذا وقفت الرجعية ضد أبي خليل القباني»، انظر الأعمال الكاملة، مرجع سابق، مج ٣، ص ٥٢.
(١٥) الملك هو الملك، المرجع السابق، مج ١، ص ٥٥٤.
(١٦) طقوس الإشارات والتحولات، المرجع نفسه، مج ٢، ص ٤٦٩.
(١٧) ملحمة السراب، المرجع السابق، مج ٢، ص ٦٠١.
(١٨) أخبرتني الناقدة عبلة الرويني بمعلومة أخذتها من سعد الله ونوس مباشرة، أن يوم من زماننا وأحلام شقية مسرحيات مكتوبة مع المسرحيات الأولى، وربما تكون ملحمة السراب كذلك. وهو ما يؤكد لنا أن الذوات المبدعة هي تجليات للكاتب الفعلي، ولكن استجابات الكاتب هي التي تصدّر ذاتًا دون أخرى. فربما كان الكاتب الفعلي يرى وقتها أن هذه المسرحيات محض مشاريع غير مكتملة، وأنه رأى بعد ذلك أنها متسقة مع نصوصه الأخيرة فنشرها مع التعديل الذي تقتضيه تجربته ووعيه بالمتفرج.
(١٩) انظر النص كاملاً في: الكرمل، العدد ٥١، . (رام الله ـ فلسطين) ربيع ١٩٩٧.
(٢٠) انظر وظائف الحكاية في دراسة للباحث بعنوان فعل الحكي في الليالي، فصول، المجلد الثالث عشر، العدد الأول، ربيع ١٩٩٤.
(٢١) الأيام المخمورة، مرجع سابق، ص ٢٣٠.
(٢٢) الأيام المخمورة، مرجع سابق، ص ٢٣٠.
(٢٣) الأيام المخمورة، مرجع سابق، ص ٢٣١.

# مسرح سعد الله ونوس

## المرحلة الأولى

## ١٩٦٣-١٩٦٧

أحمد زياد محبك*

-١-

يمثل سعد الله ونوس (١٩٤١ - ١٩٩٧) منذ بدئه الكتابة المسرحية عام ١٩٦٣ اتجاهاً متميزاً في التأليف المسرحي في سورية خاصة والوطن العربي عامة، كما يقدم منذ بدئه الكتابة المسرحية الملامح الأولى التي ستميز نتاجه المسرحي كله فيما بعد، على الرغم مما سيطرأ عليه من تطور، ولئن دل هذا على شئ فإنما يدل على وضوح الرؤية، وصلابة الموقف، وعمق الارتباط بالواقع.

وتمثل المرحلة الأولى في مسرح سعد الله ونوس بضع مسرحيات قصيرة كتبها بين عامي ١٩٦٣ و ١٩٦٧، قبل أن يكتب مسرحيته (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) وتتميز هذه المسرحيات بالاهتمام الواعي بالواقع، وإدراك قضاياه في تنوعها وترابطها، والتعبير عنها بحدة وجرأة، والبحث عن أسبابها الحقيقية، وكشف المسؤول عنه، والتحريض على التغيير.

وفي معظم تلك المسرحيات يظهر الإنسان وهو في الحضيض، يعاني من الظلم والقهر، ويشقى بالفقر والحرمان، وهو فرد، وغالبًا ما يسحق، ليثير الشعور الحاد بالرغبة في التعبير، ولكن من غير أن يتحقق شئ من ذلك.

وما تمتاز به مسرحيات المرحلة الأولى هو قصرها، فهي في معظمها ذات فصل واحد، وهي أشبه بالقصة القصيرة، وتمتاز بالتكثيف والإيجاز، كما تمتاز بالحدة وقوة التأثير، ويغلب عليها الرمز الشفيف، الذي يعتمد على جزئيات صغيرة، يختارها من الواقع، لتمثل ما هو أكبر منها وأبعد، وتظل مرتبطة ببنية العمل ارتباطاً حميماً.

ويغلب على مسرحيات المرحلة الأولى ظهور التأثر بالثقافات الغربية، وهو تأثر بناء، تم توظيفه في خدمة العمل.

---

* أستاذ الأدب العربي الحديث، جامعة حلب.

## ـ٢ـ

و (ميدوزا تحدق فى الحياة)[1] هى أول مسرحية منشورة لسعد الله ونوس، وهى تعرض لما يصطرع فى وجود الإنسان من قوى متناقضة، يمثلها العلم والفن والحب والسلطة ولعل أكثرها خطراً على الإنسان: السلطة، ولعل الأكثر خطراً عليه، هو عدم مبالاته هو نفسه بما يدور حوله.

ويتبع الكاتب فى مسرحيته طريقة خاصة، تقوم على شئ من السرد والوصف ويسميها «مسرحية مروية»، ويحتج لهذه الطريقة بأنها تسمح له بالتدخل، ولا تتركه يقف غير مبال كما يقف العالم، فكأنه يدعو إلى الرفض، وهو فى سرده بعض الحوادث وفى وصفه أعماق بعض الشخصيات، يقوم بدور تحريضى، يبتعث فى نفس القارئ شعوراً استفزازياً يدعوه إلى اتخاذ موقف ما من الحوادث والشخصيات وهى ذات فصل واحد، وغير مقسمة إلى مشاهد.

وفى المسرحية عالم وفنان، يتنازعان حب فتاة، ويستغل أبوها الحاكم حب الرجلين لها، ليوقع بينهما، وليسخر اكتشاف العالم فى تثبيت حكمه، ويساعده فى ذلك الوزير الذى لا تخفىَ أطماعه الخاصة.

والمسرحية تصور بيئة تعملُ فيها كل القوى متنازعة، منفردة، فى تناحر وتصارع، من أجل سيطرة فرد، ولا تعمل متعاونة، فى اتفاق، لتحقيق ذاتها مجتمعة، فى تعاون وعدل، تحقق به ذات الإنسان، وحريته وكرامته، فالفنان يتوسل بفنه إلى امتلاك قلب «فينوس» وهزيمة خصمه العالم، والعالم يفعل الشئ نفسه، متوسلاً إليه بعلمه، والحاكم يستخدم ابنته ليسيطر بها على العالم ثم يستخدمه فى تمكين حكمه، وتوسيع نفوذه والوزير يغرى الحاكم بذلك، وهو يبغى إلى القفز على الحكم من بعده.

وهذا العلم، وذاك الفن، هما نتاج تلك البيئة التى تصورها المسرحية. وهى بيئة يحكمها سلطان جائر، مستبد، يريد أن يستأثر بكل شئ لنفسه كى يدعم به سلطانه، ويقوى نفوذه، ويمد سيطرته على شعوب مجاورة، زاعماً بذلك أنه يحقق عالماً تتوحد فيه السلطة، وهو لا يفكر البتة فى إصلاح مملكته والاهتمام بشؤون رعاياه.

والمرأة فى تلك البيئة، لا شخصية لها، ولا دور، ولا فعل، ولا رأى، والذى جعلها كذلك أبوها، ووزيره، فإذا هى تفعل ما يملى عليها، وسرعان ما تتغير مواقفها فتنكر حبها محققة مصلحتها، ومصلحة أبيها.

وتبدو السلطة المستبدة، وحدها، هى المسؤولة عن ذلك كله، ويمثلها الحاكم الفرد المسيطر، فهو الذى اصطنع الخلاف بين العلم والفن، وزيف الحب، وجعل كل شئ فى خدمة هواه، احتجزه لنفسه، وجمده، ثم دمره، مثله مثل «ميدوزا» الساحرة التى تزعم الأساطير أن كل ما تقع عيناها عليه كان يتحول إلى حجر. ووراء ذلك كله يقف العالم فى صمت، فالناس مستسلمون لقدرهم، قد يعرفون ما يدور، وقد لا يعرفون، ولكنهم، فى كل الأحوال، لا يشاركون فى صنع مصيرهم، ولا يعترضون على من يصنعه، بل إنهم غير عابئين بشئ.

والبيئة التى تصورها المسرحية منتقاة بعناية، وعناصرها ذات أبعاد محسوبة بدقة، وهى مركبة تركيباً لترمز إلى واقع المجتمعات التى تخضع لسيطرة حاكم مستبد يبدد الطاقات، ويفرقها، ليضمن بقاءه، بعيداً عن مشاركة الشعب فى صنع مصيره. والمسرحية تثير بذلك، من خلال الأسطورة، قضايا اجتماعية واقتصادية وسياسية مرتبطة بالواقع.

والمسرحية لا تمثل فى الحقيقة إلا بداية للاقتراب من قضايا الواقع، فهى لا تزال بعيدة عنه، أو هى ـ بشكل أدق ـ تقترب منه خلال الرمز، ومن خلال قيم كلية عامة أيضًا. فأسلوب المعالجة ترميزى، ذهنى، مجرد، يتخذ من الحاكم والعالم والفنان والفتاة رموزاً لأبعاد ومعطيات تمثلها فى الواقع، بشكل عام، غامض مبهم، لا يلزم بشئ، ولا يحدد شيئًا، بل يفسح مجالاً لتأويلات كثيرة، قد تختلف، بل قد تتناقض.

## ـ ٣ ـ

والمسرحية الثانية المنشورة لسعد الله ونوس، هى مسرحية (فصد الدم)[2]، وهى تشبه كثيراً مسرحيته الأولى (ميدوزا تحدق فى الحياة)، سواء فى الفكر أو فى الفن. وفيها

يعرض قضية فلسطين، فيبرز بجرأة سكوت الشعب العربى وسلبيته، وبعده عن الفهم السليم والإعداد السليم لقضية وجوده الأولى، ثم يفضح موقف الحكومات الذى لا يتجاوز الدعاوى والتضليل والاتجار بالقضية، للبقاء فى الحكم، ثم يكشف بجرأة عن الداء، كما يرى، ويصور الطريق للخلاص.

فالمسرحية تعرض لقضية فلسطين، فتعالجها من داخل الوطن العربى، ومن خلال واقعه الخاص، فتقدم صورة لهذا الواقع، بما فيه من تمزق وضياع، وقهر وتضليل، وبما فيه من رغبة فى الخلاص وسعى نحوه، وتكشف المسؤول فى الداخل، وتؤكد الحاجة إلى تصفيته أولا، قبل الدخول فى الصراع الحقيقى مع العدو.

والمسرحية تحشد لذلك الأطراف كلها، فى الداخل، بانتقاء ذكى، وتقديم لماح، دقيق، معتمدة الرمز، فثمة أطراف خمسة، هى:

الجماعة ـ الصحفى ـ الشاب ـ على ـ عليوة.

وهى تقدمهم بوصفهم أشخاصًا، يمتلكون ذواتهم، من جهة، ويمثلون أطرافًا أو قوى من جهة أخرى.

فالجماعة تتألف من شيوخ ونساء وأطفال، يقتعدون فى ظل جدار متهدم، سحنهم متداعية، وعيونهم مطفأة، يجترون حركة هز الرءوس المتتابعة، الموحية بأقسى أنواع الخواء المتبلد. وهى تمثل الشعب العربى، الذى أخرج من فلسطين فلجأ إلى الحكومات العربية، يحتمى بها، منتظراً العودة وهو أعزل ضعيف، لا يملك شيئًا.

والصحفى يمتلك آلة التصوير، يلتقط بها صوراً للحقيقة، ولكنه يزيفها، ليستفيد منها فى الدعوة للسلطة، وتحقيق مكاسب خاصة، مسوغًا ذلك بطبيعة النظام، وضرورات العيش، وهو فى الحقيقة أحد أركان السلطة وممثلها ، فهى مثله تمتلك الإعلام، وتزيف به الحقائق، فى دعاوى مضللة تدعم بها وجودها، الأمر الذى لا مسوغ له ولا شرعية، وهى تخدم به أنظمة استعمارية، تحقق مكاسب خاصة، على حساب القضية، مثلها فى ذلك مثل الصحفى فى الانتهازية، كما تقدمها المسرحية أنئذ.

وهذا ما يقوله الصحفى لعلى[٣]:

النظام، نعم النظام، الحقيقة، ما الإنسان؟ مجرد مسمار زهيد فى عربة النظام الهائلة، فاصغ إليه جيداً، إذا أردت أن تعرف نظامنا الخاص، السيد يريد ديمومة الحكم، وديمومة الحكم تقتضى رضى الشعب، ورضى الشعب يقتضى مظاهر الوطنية، والبطولة، والصلاح، وقضيتكم أكثر القضايا حساسية، وأنسبها لارتداء جلابيب الوطنية والبطولة، والصلاح، وإذن فليكن ضجيج، ولتدق الطبول، الصامتة منها والداوية.

ومن الطبيعى، بعد ذلك ـ كما تقول المسرحية ـ وفى ظل مثل تلك الحكومات، أن تضيع طاقات الجماهير، وتتبدد، بما يمارس عليها من تزييف لحقائق تعرفها، ولكن يراد لها أن تضل عنها، فتأبى ذلك، ولكنها مقيدة مسوقة ومحاصرة، وعندئذ تجد كل جهد ضائعًا، وكل تضحية عاقراً، بل ترى الوجود نفسه عبثًا، وإذ تبحث عن الخلاص، تسقط ـ وهى محاصرة ـ فى الضجر والضيق، والتمزق والقلق والخمر.

ويمثل ذلك الشاب، وهو أسمر، وجهه مألوف، يحمل مذياعاً صغيراً وتطبع مشيته الحيرة، والقلق، يستمع إلى عدد من محطات البث الإذاعى، وإذا هى جميعًا تبث دعاوى سياسية مزيفة، أو أغانى رخيصة، فيقفل المذياع ويصرخ[٤]:

الفخ عبوديتنا التاريخية، لبصاق أجهزة أديسون الملوثة، ما نكاد ندير الزر حتى تنبثق فى نفسنا رغائب الاستفراغ، ونخنق الصوت المتوحش، لكن لا تلبث الأصابع أن تعود باحثة عن أفيونها، والمعجزة؟ المعجزة حلم حشاش تافه، لا معجزة لا حقيقة، لا شئ إلا البصاق..

ويعلن أمام «على» بقوة أنه «يبحث عن ملجأ خارج حدود الأرض، وبعيداً عن دوامة التاريخ الرهيبة»[٥]، ولكنه ينفر من جدية على، ويأنس بضياع عليوة، ويمضى معه فى انسجام كبير، ويقبلان على الخمرة، يعبانها معاً.

إن الشاب، وعليوة لا ينمان عن جهل بالقضية، أو تخل عنها، وإنما ينمان عن وعى بها، ولكن فى يأس من إمكان الخلاص، لما يعيشان فيه من حصار.

وعلى وعليوة شابان، من الأرض المحتلة، فى سن واحدة، ولكن عليوة شائخ قبل الأوان، وهو ساخر، تائه، قلق، يحمل زجاجة الخمر، وعلى قوى متماسك، صارم، جاد، وهو ماض فى البحث عن عليوة لقتله، وهذا ماض فى الهرب منه. وكلاهما واعٍ بالقضية، يعرفانها، ويحبان الأرض والوطن، ولكن أحدهما يائس قانط، متخل متخاذل، والآخر واثق متفائل، مصمم مستمر.

وهما يمثلان واقع الشعب العربى، فى فلسطين، الذى أجبره العدو الصهيونى على الخروج من وطنه، فتشرد فى البلاد العربية، وتوزع بين مثل هذين النمطين، وربما بين غيرهما من الأنماط. وما توزعه، فى الحقيقة، إلا نتيجة لما يمثل فى الواقع العربى، من زيف وقهر وتضليل وانتهاز، صنع الصحفى والشاب وصنع على وعليوة، أيضاً.

إن حالة التسيب التى يعيشها عليوة، والتخاذل، والاستسلام والهرب ـ كما تقول المسرحية ـ هى ما يجب أن يقضى عليه الشعب العربى، ليس فى فلسطين وحدها فحسب، بل فى معظم أقطار الوطن العربى، ليتم بعدئذ تحريك الطاقات العربية المتمثلة فى الجماهير الصامتة، القاعدة، المنتظرة، وتنظيمها، لتدخل، بشكل فعلى وصحيح، فى الصراع مع العدو.

وهذا ما تدعو المسرحية إليه، وتتفاءل بتحقيقه، من خلال انتصار على، وقتله عليوة، محققاً النفى للتسيب والميوعة، ثم فى التفاته بعدئذ إلى الجماعة الصامتة ليقول لها: «يبقى صمتكم».

وبذلك استطاعت المسرحية أن تطرح قضية فلسطين بمعالجتها من الداخل، فقدمت صورة للواقع العربى، وصورت علاقته بالقضية وطبيعة ارتباطه بها وذلك فى نظرة كلية، ترى الظواهر فى نسقها، وتدرك أبعادها، وتقف على أسبابها، وتبصر خلال ذلك القوى الإيجابية وتؤمن بدورها، على الرغم من أنها تخوض فى غمار من القوى المناقضة لها، بل إنها تثق بها، وتقدم ذلك كله بجرأة، وشجاعة باسلة، وبشئ من الرمز اللطيف الذى يومئ ولا يكشف، فيمنح العمل بعداً فنياً، ويبعد عنه السقوط فى المباشرة.

والمسرحية تنطلق من الواقع، وترتبط به، وتستمد منه مادتها وموضوعها، ولكنها تضطر إلى قطع الخيوط التى تربط العناصر بالواقع ربطاً مباشراً، فلا تسمى المكان ولا تحدد الزمان، وهى تعمد إلى شئ من التجريد، والترميز، فالشخوص تمثل ذاتها من جهة، وتمثل طبقتها أو نموذجها، من جهة أخرى، ولكن هذا كله لا يبعد العمل عن واقعه، وتظل العناصر المحلية فيه واضحة، بمعقولية وارتباط متين بالواقع.

ولكن لابد من أن يلاحظ، من جهة ثانية، أن المسرحية خلو من الحبكة والصراع، فالمسرحية تقدم مقطعاً أفقياً للواقع العربى، تعرض فيه عدة أطراف، فى استعراض بانورامى شامل، يغيب فيه العدو الخارجى، وهى تعتمد الحوار، وسلسلة من المواقف عمادها دخول شخصية وخروجها وليس ثمة قصة، أو فعل، غير المطاردة، بين على وعليوة، ثم قتل الأول الثانى، كما يلاحظ أن فى المسرحية قدراً كبيراً من اللغة غير الحوارية، التى تصف المكان، وتصور الشخوص، وتسرد الحوادث، بدقة، وتفصيل، يراد منه التأثير مما يجعل المسرحية أقرب إلى القصة الحوارية، منها إلى المسرحية، وهى بعد ذلك كله فى فصل واحد.

ـ ٤ ـ

وفى المسرحيات التالية، يعرض ونوس لمشكلات تتعلق بالواقع السياسى، ففى مسرحيته (لعبة الدبابيس)(٦) يعرض لمشكلة الحكم فيتناول وصول الحاكم غير الكفء إلى كرسى السلطة، بمساعدة الوصوليين الانتهازيين، الذين (يطبلون) له، و يزمرون، ولا يكون التغيير فى الحاكم إلا شكلاً لا يتغير فيه من يقفون وراء الحكم نفسه، الذى لا يتغير فى حقيقته.

والمسرحية فى فصل واحد، تدور مجرياتها فى مسرح فارغ إلا من طاولة مستديرة عليها زجاجة ممتلئة حتى

منتصفها، وكوب فارغ، وفنجان قهوة، وبجوار الطاولة كرسى يقعد عليه رجل غريب الشكل، يشبه الكرة، يتحدث كثيراً، هو «شدّود»، لونه أصفر فاقع، وملامحه ضيقة، ودقيقة، تدل على شئ من الفخامة الشكلية. وعلى يسار المسرح طاولات وكراسٍ مبعثرة، رسمت جميعًا بريشة خشنة، أما الجانب الأيمن فتغطيه ستارة ذات لون أصفر فاقع.

والمسرحية تفضح بجرأة كبيرة طبيعة الحاكم الوصولى، غير الكفء ، الذى يصنع منه منصبه حاكمًا، على حين أنه غير أهل له، وما هو فى الحقيقة، غير بهلوان دعىّ، ولم يصل به إلى الحكم غير أناس آخرين، هم أصحاب المصلحة الحقيقية فى وجوده، وهم الذين يصنعونه، من وراء ستار، ويزيفون وجوده، الذى يستفيدون منه، ويعيشون عليه.

والمسرحية تعتمد لذلك الرمز الواضح، القريب، ترتبط من خلاله بالواقع ارتباطًا غير مباشر، تتخلص به من الكشف الصريح، وإن كانت لا تزال تمتلك قدراً كبيراً من الجرأة، حتى وهى تطرح موضوعها من خلال الرمز.

وما يلاحظ على المسرحية هو غياب الطرف الآخر، الشعب ، الذى لا مكان له ولا دور، فى المسرحية، كما يلاحظ عليها غياب ثقتها بإمكان الخلاص، إذ يبدو أن الحكام يتغيرون ، بالطريقة نفسها، ويبقى الحكم هو نفسه، فى دائرة مغلقة، يكرر بعضها بعضه.

ولا تغيب عن المسرحية ظلال من ثقافة غربية، فتحول المرء من إنسان عادى إلى حاكم، بسبب قعوده وراء منضدة الحكم، هى الفكرة التى تطرحها مسرحية: (جوهر القضية) لناظم حكمت، وهى الفكرة التى سيعالجها سعد الله ونوس فيما بعد بأسلوب آخر فى مسرحيته (الملك هو الملك).

وقد تبدو جزئيات الرمز غير قوية الارتباط بما تدل عليه ولكن هذا لا يلغى مثل تلك الدلالات، التى يبدو أنه من الصعب فهم المسرحية من غيرها، وهذا ما حاوله بعض الدارسين، فانساقوا وراء فهم غير مرتبط بالنص، يصعب قبوله أيضًا. ومن تلك المحاولات قول أحدهم[7] فى هذه المسرحية:

نستطيع أن نتلمس تأثر سعد الله ونوس بالفكر الوجودى ، حيث عالج ازدواجية الأنا لدى بطله، شدود، الذى يتحاور مع جليس غير مرئى، وكذا تأثره بالموقف العبثى، من خلال ما أسقطه على بطله برهوم من ممارسات ومواقف تشبه إلى حد كبير معالجات فرانس كافكا العبثية لبطل قصته المسخ، فإلى جانب شدود هناك جسد آخر منفوخ، مشدود إلى الأرض، لايملك سوى الحلم والوهم، وبينما تجد الاثنين على تلك الحال، يدخل برهوم الحاوى الذى يقرر أن يلعب هذا اليوم لنفسه، قبل أن يفاجئه مطارده، ثم يأخذ جسده بالانتفاخ، قبل أن تختلط شخصيته بشخصية شدود.

وفى هذا الفهم تعبير عن قراءة سريعة، كما أن الربط بين ازدواجية الأنا، والوجودية، ربط غير دقيق، وشدود لا يعانى من الازدواجية ومن الوجودية، كما أنه لا يشبه فى شئ المسخ عند كافكا. إن شدود يمارس الغواية والتضليل، من خلال ادعاء المرض، أى أن المرض مدروس ومخطط، وانتفاخه يدل على وجاهة وزعامة وسيطرة، لا على ضعف وحصار.

## ـ ٥ ـ

وفى مسرحية (المقهى الزجاجى)[8] يقدم سعد الله ونوس صورة للواقع السياسى الداخلى، غير السليم، فى مجتمع يسيطر فيه حاكم مستبد، يخضع الشعب لمشيئته، ويسوقه إلى وضع ينسجم فيه معه، ويستسلم له فى سكون، يبدو نهائيًا، ولكنه فى الحقيقة ليس كذلك، فالتغيير لابد آت. وهو يقدم هذه الصورة من خلال معادل للواقع، أو بديل منه، هو المقهى الزجاجى، الذى هو تقليص للواقع، يمثله ويرتبط به، فى عناصره، من خلال الرمز الشفيف.

والمسرحية تعرض، من خلال هذا الرمز الشفيف، للعلاقة بين الحاكم المستبد ومجتمعه، فتصور الحاكم الذى يسيطر على أرواح الناس، وأجسادهم، ويقطع كل صلة لهم خارج الحاضر، مستغلاً واقعهم، بسيطرة كبيرة، يقودهم إلى الغرق فيه، لا يبالى بموتهم أو حياتهم، وأكثر ما يخشى هو

غدهم، أو يقظتهم، فهو يريدهم دائمًا فى تخلف وجهل وفى شغل عما هم فيه، وإن كان فى الحقيقة ضائعًا مثلهم يعيش فى عبث، وفراغ. ويمثل هذا الحاكم صاحب المقهى، الذى يرفع ساعة الجدار، كى لا ينبه الناس إلى موضعهم من الزمن، ودورهم فى التاريخ، ويأمر بحمل أنسى إلى الخارج، ليقظته وانتباهه إلى تساقط الحجارة وهو يتسلى بتصيد البراغيث.

كما تصور المسرحية المجتمع الذى يخضع لذلك الحاكم المستبد، فهو مجتمع مفكك متمزق، لا يبالى فيه أحد بأحد، ولا يلتقى به إلا من خلال مصلحة عابرة، وقد استغرق ذلك المجتمع فى اللحظة الراهنة، وغفل عن كل ما عداها، فهو مطمئن إلى الرتابة يفزع من كل جديد، يواجه مشكلاته بالإهمال، أو بالقمع، ولعل أدنى ما يوصف به هو «إنه مجتمع قد اتخذ الشكل الذى يريده له حاكمه المستبد، فاستقر فيه، فألفه، بانسجام كبير». ويمثل هذا المجتمع رواد المقهى، فى الانسجام الذى يرين عليهم، من خلال انغماسهم فى اللعب، وانصرافهم عما هو خارج المقهى، وعدم مبالاة جاسم بما فى نفس صاحبه أنسى، وحسبه أن يلعب معه، وعدم اكتراث الرواد لموت أحدهم، وغياب انتباههم إلى الحجارة المتساقطة على المقهى.

ثم تصور المسرحية الأداة التى تربط بين الحاكم ومجتمعه، وهى أداة مصطنعة يتخذها الحاكم لنفسه من المجتمع ويخضعها لسيطرته، لتنفذ إرادته، ضد المجتمع من غير أن تملك الرفض، وهى تخون نفسها والمجتمع؛ لأنها تعرف الحقيقة ولكنها تتنكر لها، لتنفذ الدور المرسوم لها بوصفها أداة. وهى لا تحظى بشىء من عطف اليد التى تطبق عليها، بل لعل هذه اليد أشد إطباقًا عليها، من غيرها. ويمثل هذه الأداة النادل، الذى ينتقل بين صاحب المقهى والرواد، وصاحب المقهى يستخدمه، ويستبد به ولا يبالى بمشكلاته الخاصة، ولا يمنحه شيئًا من العطف، وهو يعمل على بقاء الرواد فى حالة يرضى عنها صاحب المقهى، وينفذ أوامره، فيحمل «أنسى» بطلب منه، ويرمى به إلى الخارج على الرغم من أنه يعرف الحقيقة مثله.

وأخيرًا، تصور المسرحية هذا الوضع السياسى هشًا، وغير متماسك وقابلاً للانحطام، وهو وضع لا يمكن له أن يستمر، فثمة فى المستقبل ما يحمل تباشير الرفض والتغيير الشامل. وهذا ما يمثله الأولاد جيل المستقبل، الذين يرشقون بالحجارة المقهى الزجاجى، القابل للتحطم والانكسار.

وبذلك تقدم المسرحية صورة للواقع السياسى، من خلال نظرة كلية شاملة، ترى الواقع، بأبعاده كافة، وتبصر مشكلاته جميعًا، وتضعها فى سياقها، فتكتشف الأطراف التى تقف وراءها، فتسببها وتفيد منها، كما تكشف عن الأطراف التى تمارس السطوة عليها، فتسحقها وتستغلها، وتبرز أدوار الطرفين، وتدينها، وتفضحها، وتضع ذلك كله فى سياقه التاريخى، فتعبر عن الإحساس السليم بالتحرك، الذى يسوق إلى التغيير، وهو تغيير لابد قادم.

ولكن المسرحية تصور الواقع فى شكل سكونى ثابت، قوامه استعراض الأطراف بشمول، استعراضًا تشريحيًا، تفصيليًا،تجزيئيًا، يتناول كل طرف، فيدرس حركته ودوره، وحده، بمعزل عن الأطراف الأخرى، فالمعلم ظاظا مستبد، وغارق فى صيد البراغيث، والرواد خاضعون، ومستسلمون للعب الطاولة، والنادل يتنكر لذاته، ويخدم سيده، والحجارة تتساقط فى الخارج. إن كل طرف ينبض، ويتحرك، ولكن ليس ثمة علاقات بين الأطراف واضحة، مكشوفة، قائمة.

إن كل شئ ساكن، وليس ثمة صراع بين الأطراف، ولا حركة، ولا فعل، بل هناك نفى للفعل، وتسكين للأمور، وإيقاف لها، فالرجل يموت، ويحمل إلى الخارج وأنسى ينتبه إلى الحجارة، فيحمل إلى الخارج أيضًا، مثله مثل الميت، والجميع مستغرقون فى اللعب. إن هذا لا ينفى ـ من غير شك ـ الغليان فى النفوس، والصراع فى داخلها، ولكن ثمة هرب حتى من هذا، وما اللعب، والانسجام، إلا أحد أشكال الهرب، فثمة تسكين شامل.

ومرجع هذا، من غير شك، إلى القمع، الذى يمارسه صاحب المقهى، على الرواد، بتسلط كبير، فإذا هم فى سكون. ولذلك، بدا التغيير القادم مع الأطفال فى المستقبل، ليس حقيقيًا، وإنما هو مجرد إيمان تسليمى أو تعلق بحلم،

هو فى ظهر الغيب، يرتبط بالمقبل، فى انتظار بارد، لا يحمل فى الحاضر، داخل المقهى الساكن نبوءة ما، أو دلالة، أو تحركاً، فالجميع فى سكون، واستسلام، واستغراق وكل انتباه يقود إلى النفى إلى الخارج.

إن المسرحية تنتقد الواقع بقسوة، وتفضح الأطراف كافة وتتهم حتى المجتمع فى غفلته، وسكونه، وتعبر عن شعور بالإحباط كبير، يكاد يبلغ درجة اليأس لولا الإيمان المطلق بقانون التغير، الذى ينال الأشياء، ودورة التاريخ، عبر مسيرة الزمن المستمرة. فهى تفضح، وتدين، وتثير الإحساس بالنقمة، وتحرض، ولكنها، لا تمنح كثيراً من الثقة الواعية أو التفاؤل الموضوعى.

والمسرحية، بعد ذلك، تقدم رؤيتها للواقع، من خلال بديل عنه، هو المقهى الزجاجى، فتعتمد أسلوب الرمز، فتجتمع عناصر قوية، مترابطة، متماسكة، فى المقهى لها ما يناظرها من عناصر أخرى، فى المجتمع. وهذا البديل، المقهى الزجاجى، بعناصره كافة، مستمد من الواقع ومرتبط به، ودال عليه؛ فالمقهى، والنادل، والرواد، والزجاج ولعب الطاولة، والأولاد، كلها عناصر مستمدة من الواقع، وهى نفسها بعض مشكلاته المعيشة.

إن المسرحية ترتبط بالواقع، فى موضوعها السياسى ، وفى مادتها، المستمدة منه وإن كانت طريقة معالجتها غير مباشرة تعتمد الرمز، ولكنه رمز واضح شفاف، وهو قوى ومتماسك، وقد يبدو فى لحظة من اللحظات ليس رمزاً، وأن المقصود به هو ذاته، وهذا دليل النجاح فى بناء الرمز وتماسكه. فالرمز القوى هو الذى ينجح فى أن يوحى بأن المقصود به هو ذاته مرة، وما يرمز إليه، مرة أخرى، مع إمكان تعدد المقصود به أيضاً.

ويلاحظ فى المسرحية ظلال من ثقافة غربية، تتراءى، خلال المسرحية، فتمنحها أبعاداً، من غير أن ترهقها؛ وتتمثل فى خلق مناخات مختلفة، بعضها وجودى، وبعضها سريالى، وبعضها الآخر عبثى، أو غير معقول. فثمة شئ من الإحساس بعبثية الوجود فى صيد البراغيث، الذى يمارسه صاحب المقهى وثمة شئ من غير المعقول، فى تساقط الحجارة، على المقهى الزجاجى، والناس فى الداخل ماضون فى اللعب، ومشهد إخراج الميت محمولاً على الأكتاف، وسط الرواد وهم منكبون على طاولات اللعب، مشهد سريالى، كما أن وجود الآخر، من غير تواصل معه، هو صدى لوحدانية الفرد فى الكون عند الوجوديين، وغربته فيه.

ومثل هذه الظلال الثقافية، التى تمنح المسرحية أبعاداً إنسانية، هى التى تخفف من حدة الرموز، وضيق دلالتها، وحين تتواشج الرموز مع الظلال الثقافية يحدث شئ من التوازن، يمنح العمل الفنى بريقًا متألقًا، فإذا العناصر هى المقصود بذاتها مرة، وإذا هى رموز لعناصر أخرى، مرة ثانية.

ومثل هذا الجمع، الذكى، هو الذى دفع أحد دارسى النص إلى القول[٩]:

> كان بإمكاننا أن نسقط الرمز على الواقع المعاش، فيتلبس ظاظا كيان السلطة القمعية، ويبقى الاطمئنان، بالنسبة إلى المواطنين «رواد المقهى» بتنفيذ التعليمات ومجانبة الممنوعات، بيد أن طبيعة التساؤلات الميتافيزيقية تلقى ظلالها المعتمة على تلك الإمكانية، وتقفز إلى أذهاننا بدلاً من الإسقاط الإيجابى، صورة غير واضحة، لشكل من أشكال الرفض العبثى، ذى المحتوى والمردود السلبيين.

ومما لا شك فيه أن الدارس قد انتبه إلى الرمز، فى المسرحية، ولكنه شغل عنه بظلال الثقافة، وحسب أنها المطلوبة. وتبدو دراسته متأثرة إلى حد كبير، بدراسة أخرى سابقة، شغلت بالجانب الثقافى، فى المسرحية، ومضت تفسرها من وجهة نظر وجودية، فإذا هى تقول[١٠]:

> وفى المقهى الزجاجى تطرح قضية من نوع آخر محنة الرتابة، وزحف الزمان، والخوف من الموت معاً.

إن محنة الرتابة، وزحف الزمان، والخوف من الموت معاً، هى أمور مطروحة حقًا ولكنها ليست هى «القضية» وليست هى المقصودة، بذاتها، وإنما هى ظواهر قائمة فرضها

صاحب المقهى على الرواد وما هي إلا معادل لأمور أخرى تشبهها، فى مجتمع تسيطر عليه حكومة مستبدة. وما لجوء المؤلف إلى ذلك الأسلوب إلا محاولة للتعمية. إن القراءة الأولية للنص، والوقوف عند الظواهر، والاشتغال بأمر جزئى، طرق غير كافية لفهم النص.

ـ ٦ ـ

ويعرض سعد الله ونوس[١١] للصراع الطبقى، بشكل سافر، فيفضح السلطة بجرأته المعهودة، ويكشف ارتباطها بالطبقة الغنية المسيطرة، وولاءها لها، بل يؤكد أنها ليست سوى أداة فى يدها، بقدرته المألوفة على التعبير الكثيف، المركز والواضح والمحدد، من خلال شخصيات قليلة، قوية التأثير تمثل كل شخصية طبقتها، بروح شعرية، متألقة، وفى ذكاء حاد لماع، وجرأة باسلة. وذلك فى مسرحيته (جثة على الرصيف) التى تقوم على قصة بسيطة، قوامها شحاذ يتوفى على قارعة الطريق، فيقدم غنى على شرائه من صديقه، ليتخذ منه طعامًا لكلبه ويكون الشرطى وسيطاً بينهما، يحقق للغنى سيطرته على الفقير.

ومن الجلى أن المقصود بالمتسول الفقير الطبقة الفقيرة المسحوقة، وبالسيد الغنى الطبقة الغنية المسيطرة، وبالشرطى السلطة الحاكمة التى تنفذ القانون لصالح الطبقة المسيطرة، والتى تسهر على مصالحها، فكل شخصية تمثل طبقتها، أو ترمز إليها. وعلى الرغم من أن الشخصيات لا تحمل أبعاداً شخصية خاصة تميزها، المقصود بها ليس ذاتها، وإنما ما تمثله أو ترمز إليه، فإنها تظل شخصيات واضحة، محددة، ذات تأثير قوى، مقنع، يمتاز بالحدة، والشاعرية.

والمسرحية ليست فى حقيقتها سوى لقطة صغيرة، لموقف جزئى صغير، عبرت عنه بلمحة شعرية خاطفة، كأنها قصيدة قصيرة، أو خاطرة صغيرة، ولكنها على الرغم من ذلك استطاعت أن تحتوى مشكلة اجتماعية كبيرة، وأن تقدمها بدقة ووضوح، فتكشف أطرافها، وتبرز أسبابها، وتطرحها بجرأة، فتخلق لحظة انفعالية، تعرّف وتحرض، وتترك وعياً حاداً، ودافعاً قوياً.

والمسرحية تحمل ملامح من مسرح العبث، فى شكله، وليس فى منطلقاته الفكرية، ويتجلى ذلك فى فكرة شراء السيد جثة المتسول، لإطعام كلبه، ودعوة الشرطى إلى شق الجثة والتأكد من عدم نتنها.

إن قصة المسرحية هى قصة غير معقولة، ولكنها تعبر عن مدى التفاوت الطبقى الذى يعيشه المجتمع.

ـ ٧ ـ

وتأتى بعد ذلك أكثر مسرحيات ونوس شهرة فى المرحلة الأولى من مسيرته المسرحية، وهى مسرحيته (مأساة بائع الدبس الفقير)، وقد حقق بها شهرته، ولقيت اهتماماً كبيراً، إذ قدمت فى مهرجان دمشق الأول للفنون المسرحية فى مايو أيار سنة ١٩٦٩، وأخرجها علاء الدين كوكش.

وهى فى الواقع الجزء الأول من ثنائية مسرحية عنوانها: «حكايا جوقة التماثيل»، أما الجزء الثانى فعنوانه: «الرسول المجهول فى مأتم أنتيجونا».

وفى الجزء الأول: «مأساة بائع الدبس الفقير»[١٢] يتعرض سعد الله ونوس للسلطة المستبدة فيفضح ممارساتها القمعية ضد أفراد من الطبقة المسحوقة، البائسة، الفقيرة التى لا تملك قوت يومها والتى تبحث وراء اللقمة، ولا تتدخل فى أمور السياسة، وهو يدينها بهذا الموقف السلبى الذى تتخذه، والذى يجر عليها أوخم العواقب، ويتيح للسلطة أن تزيد من حدة قمعها.

والمسرحية تفضح بشكل واضح وجرىء عسف السلطة المستبدة بالطبقة المسحوقة، من الشعب، وتدين هذه الطبقة، وتتهمها ببعدها عن ممارسة دورها. فالسلطة المستبدة تمارس أشد أنواع القهر الجسدى، والروحى وتسحق الإنسان الفرد، وتجتثه من جذوره، لتدمره تدميراً. وهذا الإنسان الفرد كان مشغولاً بلقمة عيشه ومهتمًا بأسرته، غير مبال بواقعه الخارجى، لا يتدخل فيه، ولا يسأل عنه مؤثراً السلامة، فجرّ عليه تخليه عن واقعه، أسوأ العواقب.

وما دام الإنسان فرداً غير مرتبط بمجتمعه، وما دام مشغولاً بنفسه غير مبال بواقعه، فسوف يبقى عرضة أبداً

لعسف السلطة، لأنه بتخليه عن ممارسة دوره، بوعى ومسؤولية، ومن خلال الجماعة، يتيح للسلطة أن تطغى، كما تقول المسرحية، وأن تستبد ولو تغيرت، لأن تغيرها، هو نتيجة لتدخل غيره، من طبقة أخرى تعمل على تحقيق مصالحها، ولن تعمل لصالحه أبداً ، وهو غير المبالى، كما تقول المسرحية.

ولذلك، تغيرت السلطة فى المسرحية، ثلاث مرات، وظل بائع الدبس الفقير، فى كل مرة مطارداً مدانا، لأنه كان أبداً غير مبال بواقعه، على الرغم مما كان يناله فيه. لقد خرج أول مرة من قبو التعذيب، ولم يتغير، فظل على طيبته، وبعده عن ممارسة دوره، وتغيرت السلطة، وظل مداناً ومطارداً، لأن السلطة الجديدة ليست من طبقته، وهكذا كان الأمر فى المرة الثانية، ولكنه لن يكون كذلك فى الثالثة، بل سيكون الأسوأ، وهو السحق.

إن بائع الدبس الفقير جدير بالازدراء والامتهان، أكثر مما هو جدير بالعطف والشفقة، فهو مدان، وليس بريئًا، وهو مقصر، ومتخل، وليس بسيطاً، ولا طيباً. والغاية منه ليست إثارة الإحساس بالظلم والعسف، فحسب، وإنما بعث حس النقمة فى النفس والغضب، والتحريض على ترك السلبية، والدعوة إلى ممارسة الطبقة المسحوقة دورها وإلا آلت إلى دمار.

وهذا هو ما يحمد للمسرحية، وهو ما تتميز به، فقد عرضت لعسف السلطة على الطبقة الفقيرة، التى لا تمثلها، فلم تصور هذا العسف، باعتباره مظهراً فحسب، بل ربطته بأحد أسبابه الحقيقية ، وهو تقصير الطبقة الفقيرة عن ممارسة دورها، فى صنع مصيرها، وعدم اتعاظها، من خلال ممارسات القمع المتعددة، التى كانت تمارسها عليها السلطات باستمرار، على الرغم من تغيرها.

إن سعد الله ونوس معنى بشكل واضح بالجزئى، والخاص، واليومى، ليصل من خلاله إلى الكلى، والعام والدائم. فهو يغوص فى أعماق الفرد، ويظهر مكنوناته، وهو فرد مرتبط ببيئته، واقع ضمن ما هو اجتماعى، أو سياسى.

إن بائع الدبس الفقير فرد يعانى من عذاب البحث عن اللقمة، وهو بسيط ساذج، هارب من الجماعة ، غير منتم، ولا مرتبط بالعالم الخارجى فى شئ، ولكن العالم الخارجى يفرض نفسه عليه بقوة وسيطرة وعسف، لانفصاله عنه، وخضوعه له.

إن ونوس يقابل بين الداخل والخارج، بين الخاص والعام، بين الفرد والمجتمع منطلقًا دائمًا من الأول، فى اتجاه الثانى، من الجزئى إلى الكلى، ليحدث الاصطدام بينهما، وهو اصطدام مروع، مذهل، يدمر فيه الفرد، ويسحق، ويجر الوبال على الكل. وبذلك يدين ونوس الداخل والخاص والفرد حين ينفصل هذا عن الخارج والعام والمجتمع، وهو يسعى إلى إعادة اللحمة بين الفريقين، وهى إعادة صعبة، تحتاج إلى فضح، ونقد، وقد امتلك ونوس هذين، وعبر عنهما بجرأة.

تلك هى (مأساة بائع الدبس الفقير) التى كتبها سعد الله ونوس فى القرن العشرين، بعد الميلاد، لتشير إلى (مأساة أوديب الملك) التى كتبها سوفوكليس قبل الميلاد، بأربعة قرون. وإذا كان بين المسرحيتين فوارق زمان ومكان ولغة كبيرة، فإن بينهما نقاط تشابه أكبر، فى العناصر والمراحل والأحداث.

فلقد خرج أوديب من كورنثوس بحثًا عن الحقيقة، فاراً من القدر فقادته أقدامه إلى أقداره، فى «ثيبة» ليقتل أباه، ويتزوج أمه، ويصبح فيها الملك ثم يخرج منها ذميمًا مدحوراً، أمام سيطرة الآلهة، التى كسرت صلفه وكبرياءه.

ولقد خرج «خضور» من بيته، باحثًا عن رزقه ولم يغادر مدينته، فقاده المخبرون إلى أقبية التعذيب، ولم يقترف شيئًا، ليلقى فيها الهوان، ويذوق المر ثم يخرج منها محطم الجسم والنفس، ثم يسحق تحت أقدام المخبرين، وهو البسيط الساذج المتواضع.

الآلهة هى التى تحدت أوديب وهو الفتى القوى الطموح الشجاع ذو الكبرياء والصلف، والمخبرون هم الذين تحدوا خضور وهو الطيب الفقير الساذج البسيط. أوديب حل اللغز، وقتل الوحش، وقتل والده، وارتكب الفحشاء مع أمه وحاز الملك، ثم فقأ عينيه بيديه، واختار لنفسه النفى. وخضور

لم يفعل شيئًا البتة فهو طيب، لا يفعل شيئًا، لا يتدخل فى السياسة، ولا يؤذى أحداً، ولا يفحش على جار، ولا يفكر بشئ، حتى رزق يومه لايكاد يحصله، وكان جزاؤه أن سيق مرغماً إلى أقبية التعذيب، ثم سحق سحقاً.

أوديب بطل يتحدى الآلهة، ويصارع القدر، ثم يصنع نهايته بيديه ويختارها لنفسه اختياراً، و خضور إنسان عادى يخاف السلطة، ويهرب منها وهى تصنع نهايته وتضع حداً لوجوده.

وثمة نقاط أخرى كثيرة، بين أوديب الملك، وخضور بائع الدبس الفقير، يمكن أن تكشفها قراءة العملين، ولعل فى الكشف التالى ما يقدم بعض نقاط التقابل بين العملين:

| أوديب الملك | خضور بائع الدبس الفقير |
|---|---|
| شاب قوى متكبر شجاع | عجوز ضعيف متواضع متردد |
| خرج من المدينة التى ربى فيها | خرج من بيته |
| البحث عن الحقيقة | البحث عن الرزق |
| القدر يقوده إلى (ثيبة) | المخبر يقوده إلى أقبية التعذيب |
| يحل اللغز | يبوح بما فى نفسه |
| يقتل الملك | ـ لا يفعل شيئاً ـ |
| يتزوج الملكة | يحرم من زوجته |
| يرزق أولاداً | يقتل ولده (إبراهيم) |
| يكتشف ذاته (ابن زوجته) | يكتشف ذاته (ابن مدينته) |
| يفقأ عينيه وينفى نفسه | يداس بالأقدام ويسحق |

وإذا كان سقوط أوديب الملك يثير الإحساس بالروعة، ويحقق معنى المأساة لأنه كان قد تحدى قدره، وقاومه، وحقق ذاته، ثم اختار مصيره بنفسه، وكان شجاعاً جريئاً، فإن سقوط بائع الدبس الفقير لا يشبه سقوط أوديب الملك فى شئ، فهو يثير الإحساس بالمقت والازدراء، لأنه بائس، مسكين متواضع، مهزوم، منسحب، لا يحمل قضية، ولا يتحدى، ويستسلم الاستسلام كله، فيسحق وهو ضعيف مهزوم.

إن بائع الدبس الفقير يستحق النهاية التى فرضت عليه، لأنه منذ البدء لم يختر البداية، ولم يحاول أن يختار البتة، إنه متمسك بالبساطة والسذاجة، فى عالم لا حق فيه إلا ما تدعمه القوة، وهو منسحب مهزوم متخل، فى عالم لا يمكن أن تتحقق فيه ذات الإنسان ما لم تكن له قضية يدافع عنها، ويكافح فى سبيلها. إن جرم بائع الدبس الفقير كبير جداً، ويستحق النهاية التى آل إليها، من غير شعور تجاهه بالشفقة أو العطف، وجرمه هو غربته، هو وقوفه خارج بيئته، إنه فرد غير منتم لا يرتبط بشئ من قضايا مجتمعه، ولا يقوم بشئ من واجبه تجاه بلده، ولا يمارس قدراً ولو بسيطاً من مواطنته.

ولكن، إذا ما طغى الظلم الذى نال بائع الدبس الفقير، ليشمل المدينة كلها، فهل يبقى الموقف من الظلم هو نفسه الموقف الذى اتخذه الفرد بائع الدبس الفقير؟ هذا ما يجيب عنه الجزء الثانى من المسرحية.

الجزء الثانى من مسرحية (حكايا جوقة التماثيل) هو: (الرسول المجهول فى مأتم أنتيجونا)، وهو تال للجزء الأول، ويمثل، بشكل ما الوجه الآخر، أو رحلة الإياب، بالنسبة إلى الجزء الأول: (مأساة بائع الدبس الفقير).

وإذا كانت (مأساة بائع الدبس الفقير) قد أشارت بشكل غير مباشر إلى مسرحية (مأساة أوديب الملك) لـ سوفوكليس فإن (الرسول المجهول فى مأتم أنتيجونا) تشير بشكل غير مباشر أيضاً إلى مسرحية سوفوكليس التالية لمسرحيته (مأساة أوديب الملك) وهى مسرحية (أنتيجونا).

فلقد وثب المخبر على السلطة، عند ونوس فى (الرسول المجهول فى مأتم أنتيجونا) مثلما تولى كريون الملك من بعد أوديب، ثم راح المخبر ينتهك حرمة المدينة، ويمارس فيها الاغتصاب، والعنف والقتل، مثلما راح كريون يطبق أشد القوانين عسفاً على ثيبة. ومثلما صمدت أنتيجونا فى وجه كريون وتحدت أمره فدفنت أخاها، متمسكة بالقيم الروحية، كذلك صمدت خضرة وتحدت المخبر وتمسكت بالروح الأصيلة لمدينتها. وإذا كان تريسياس رسول الآلهة، لم يفلح فى إنقاذ أنتيجونا، فإن الفتى الرسول المجهول قد استطاع أن

ينقذ خضرة. وكما هزم كريون فنكب فى ولده وزوجه، ودمر من الداخل، كذلك هزم المخبر وأصيب بحك فى جسده، وتآكل من الداخل وانهار.

ويمكن للعناصر المتقابلة فى كل من المسرحيتين أن تقدم فى الكشف التالى:

| أنتيجونا | الرسول المجهول فى مأتم أنتيجونا |
|---|---|
| ١ ـ كريون يتولى الحكم بعد أوديب | المخبر ينقلب على أسياده ويتولى الحكم |
| ٢ ـ كريون يفرض على المدينة قوانينه الصارمة | المخبر يفرض على المدينة العنف والانتهاك |
| ٣ ـ أنتيجونا تصمد وتتحدى الملك | خضرة تصمد وتتحدى المخبر |
| ٤ ـ أنتيجونا تتمسك بالأعراف الدينية | خضرة تتمسك بالقيم الروحية للمدينة |
| ٥ ـ الكاهن يعمل على إنقاذ أنتيجونا | الفتى يعمل على إنقاذ خضرة |
| ٦ ـ كريون يصاب بفجائع فى أسرته | المخبر يصاب بحك داخلى |
| ٧ ـ كريون ينهار | المخبر ينهار |

وثمة غير تلك العناصر، عناصر أخرى، تكتشفها القراءة المتأنية لكل من المسرحيتين. وهى عناصر لا يلتقى بعضها ببعض، فى كل من المسرحيتين على أساس من التشابه فحسب، بل على أساس من التناقض والمفارقة أحياناً، والتشابه والتقارب أحيانًا أخرى، هى عناصر بعضها لبعض كالصوت والصدى، أو الشكل والظل، يشير بعضها إلى بعض ويدل عليه، ويوحى به، ولكنه بعد ذلك قد يشبهه، وقد يختلف عنه.

وخلال المسرحية، بجزأيها، وفى أثناء المواقف، تظهر الجوقة، وهى تسعة تماثيل حجرية منصوبة، تردد أثناء العرض أناشيدها، وفيها تعبر عن إحساسها بالمأساة، وشعورها بالخوف، فحتى هى لا تستطيع أن تنطق، وتقول الحق، ولكنها، على الرغم من ذلك، تغامر، فتقول شيئًا، فتتهشم واحداً وراء واحد، فلا يبقى منها فى الجزء الأول غير أربعة، على حين تتحطم فى الجزء الثانى جميعاً، وهى تذكر فى الجزء الأول إنها تمثل الرجال الذين كانوا، وليسوا الآن، فقد ماتت الرجولة، وتلعن الإقدام، وتلاحظ أنها لم تكن مثلما هى عليه الآن. وتذكر فى الجزء الثانى أنتيجونا التى ضحت بنفسها من أجل دفن أخيها، وتشير إلى مدينة ثيبة وما نالها من عسف وظلم، وترثى خضرة وتشفق لحالها. وتعلن أن الخوف يكمم الأفواه، وأن الإنسان الجرئ قد مات، وأن الإنسان الذى كان يصارع الآلهة قديماً قد انعدم وأن إنسان اليوم يصارع أقداراً تافهة يخضع لها.

وها هى ذى الجوقة، وقد تبقى منها أربعة تماثيل، فى الجزء الثانى، تصف الواقع، الحاضر، وتقرنه بالماضى، الأسطورة:(١٣)

أصبحت الشجاعة كالذكرى العابرة

أو كالحلم يعبر الرؤوس المسحوقة

كانت أرض أنتيجونا الأولى فضاء

وكان الإنسان لايزال

أما الآن، فقد اختنقت الأرض بالأسوار،

أسوار شاهقة مريعة.

وتسهم الجوقة فى سرد الحوادث، ووصف المكان والأشخاص، وتطرح أفكاراً سياسية جريئة، تنتقد فيها الواقع، وتستثير الحماسة، وتحرض على الفعل، فتعمل بذلك على قطع العرض المسرحى، وكسر اندماج المتفرج بالعرض، لتقوم بدور تعليمى مباشر، يبقى على يقظة المتفرج، بل يثير انتباهه، وينجيه من مزلق الانغماس فى العمل والذهول عن ذاته .

ويساعد فى ذلك جو التغريب الذى تحدثه هذه التماثيل الحجرية، التى تبدو أكثر قدرة من الأحياء على التعبير عن وعيها، بجرأة، تقدم عليها، مستعدة للتضحية.

كما تعمل الجوقة بعد ذلك على تأكيد صدور المسرحية عن الأساطير الإغريقية القديمة التى قدمتها مسرحيات الإغريق القديمة، فالجوقة نفسها جزء من التقليد المسرحى

عند الإغريق، وهى نفسها ـ عند ونوس ـ تشير إلى تلك الأساطير، وتعمل أحيانًا على فك الرموز وشرحها، ولا سيما فى (الرسول المجهول فى مأتم أنتيجونا)، حين تصرح بأن خضرة هى رمز المدينة.

ولقد كان صدور سعد الله ونوس فى مسرحيته عن الأسطورة الإغريقية صدوراً مدروسًا، يدل على وعى وذكاء، كما يدل على موهبة وقدرة متفتحة. فلقد تمثل الأسطورة، ووعاها، وغابت فى أعماق نفسه وحين كتب مسرحيته كانت الأسطورة قريبة منها بقدر ما كانت بعيدة عنها؛ فهى تستوحيها ولا تقتبسها، وتصدر عنها، فى غير تأثر؛ إذ تمتلك مسرحيته استقلالها، وذاتها، وشخصيتها، مما قد يشجع على رفض المقارنة بين مسرحية ونوس والأسطورة ، من جهة وبين مسرحيته ومسرحية (أوديب الملك)و (أنتيجونا) من جهة، ثانية. ولكن مثل هذا الرفض لا ينفى حقيقة الجذر الكامن فى عمق العمل المسرحى عند ونوس، بل يؤكد الصدور الذكى عن الأسطورة، وهو صدور يشير ولا يتأثر، ويستوحى ولا يقتبس، ويظل محتفظًا بشخصيته واستقلاله، مما يزيده ذلك الصدور غنى وعمقًا.

ـ ٨ ـ

وهكذا فقد ارتبط سعد الله ونوس، فى المرحلة الأولى من سيرته المسرحية (١٩٦٣ ـ ١٩٦٧)، بالواقع ارتباطًا حميمًا، فعالج موضوعات تتعلق بالواقع السياسى فيه، على المستوى الخارجى، فى قضية فلسطين، وعلى المستوى الداخلى ، فى مشكلة الحكم الانتهازى، القمعى التسلطى. وكان حتى فى معالجته قضية فلسطين، يعالجها من خلال الداخل، فيكشف دور الحكومات العربية فى القضية، غير المخلص فى العمل لها. وبذلك كانت مشكلة الحكم، أو السلطة وعلاقتها بالشعب هى محور اهتمام سعد الله ونوس بالواقع، وهو محور جديد فى موضوعات المسرح العربى، طرحه سعد الله ونوس بجرأة، وشجاعة باسلة.

وقد عبر ونوس عن رؤية للواقع، شاملة، تدرك أبعاده كافة، وتبصر الأسباب الحقيقية الكامنة وراء الظواهر، وهى رؤية تثق بالجماهير، وتؤمن بدورها، ولكنها تفتقده فى الواقع، فتعبر عن غيابه بمرارة كبيرة، وانتقاد شديد، من خلال تصوير الجو القمعى، التسلطى، الذى يفرض السكون الشامل، وتغيب فيه الجماهير، ليؤكد أن هذا الغياب هو المسؤول عن ذلك القمع، والتسلط، وليحرض الجماهير على تلمس دورها، ومباشرته. وعلى الرغم من الذكاء فى هذا الطرح، إلا أنه فرض على المسرحيات جميعًا جواً سكونيًا، غاب فيه الفعل الجماهيرى المباشر، والواضح، الذى يمكن له أن يوحى بشئ من التفاؤل الموضوعى، مما جعل المسرحيات تفقد أيضاً التبشير بإمكان التغيير.

ولقد مثل ونوس بمسرحياته اتجاهًا فى الاهتمام بالواقع السياسى، اتسم بالارتباط الوثيق بالواقع والصدور عنه، فى رؤية شمولية، تدرك أبعاده كافة، وتكشف الأسباب الحقيقية الكامنة وراء ظواهره، وتثير حسًا عميقًا بالنقمة، وتحرض الجماهير على ممارسة دورها.

وهو اتجاه فى الارتباط بالواقع جديد، لم تعرفه حركة التأليف المسرحى فى سورية سواء فى الأربعينيات التى لم يظهر فيها نص مسرحى يعنى بالواقع السياسى، أو فى الخمسينيات التى شهدت عناية بالواقع السياسى من خلال بعض النصوص التى ارتبطت بالواقع ارتباطًا خطابيًا انفعاليًا، كما فى بعض مسرحيات خليل الهنداوى، أو ارتبطت ارتباطًا مثالياً إنسانيًا، على نحو ما ظهر لدى مصطفى الحلاج فى مسرحيته (الغضب) و (القتل والندم).

إن الذى يميز مسرح سعد الله ونوس فى مسيرته المسرحية الأولى هو لصوقه بالواقع، وارتباطه به ارتباطًا قويًا، يتسم بالحدة والجرأة، ويمتاز بالفنية المتمثلة فى مسرحيات قصيرة، تؤكد التوتر الشديد، ولا تغيب عنها بعض المؤثرات الثقافية ، ولكنها تتمثلها، وتصدر عنها فى غير ما تقليد، لتؤكد خصوصيتها.

كما يميز تلك المرحلة فى مسيرة سعد الله ونوس المسرحية حملها معظم الملامح الرئيسة التى ستبدو فى المراحل التالية أكثر وضوحًا وأشد قوة، كما تتميز هذه المرحلة بدلالاتها على موهبة متفجرة تبشر بالاستمرار والتطور، وهذا ما حدث حقيقة، مما يؤكد أصالة الموهبة، ووضوح الرؤية وصلابة الموقف لدى سعد الله ونوس.

## الحواشي

(١) ونوس، سعد الله، ميدوزا تحدق في الحياة، مجلة الآداب بيروت، العدد ٦ حزيران ١٩٦٣ ص ص ٣٤ ـ ٤٠.
(٢) ونوس، سعد الله، فصد الدم، مجلة الآداب، بيروت، العدد ٣، آذار ١٩٦٤.
(٣) المصدر نفسه، ص ص ٦١ ـ ٦٢.
(٤) و (٥) المصدر نفسه، ص ٦٠.
(٦) ونوس، سعد الله، **حكايا جوقة التماثيل**، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٦٥، ص ص ٣ ـ ٣٠.
(٧) إسماعيل، إسماعيل فهد، «سعد الله ونوس ورحلة الالتزام والوضوح»، مجلة الآداب، بيروت، العدد ٦ حزيران، ١٩٧٨، ص ٢٩.
(٨) ونوس، سعد الله، **حكايا جوقة التماثيل**، ص ص ٨٣ ـ ١٢٣.
(٩) إسماعيل، إسماعيل فهد، «سعد الله ونوس ورحلة الالتزام والوضوح»، ص ٣٠.
(١٠) النقاش، فريدة، «مسرح سعد الله ونوس»، مجلة **الهلال**، القاهرة، يوليو، ١٩٧١، ص ٧٧.
(١١) ونوس، سعد الله، **حكايا جوقة التماثيل**، ص ص ٦٣ ـ ٨٢.
(١٢) ونوس، سعد الله، «مأساة بائع الدبس الفقير»، مجلة الآداب، بيروت، العدد ٢ شباط ١٩٦٥ ونشرت ثانية في مجموعة: **حكايا جوقة التماثيل** ص ص ١٢٧ ـ ١٧٠، وقد ألحق بها مسرحية أخرى عنوانها: «الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا»، وجعل المسرحيتين أشبه بجزأين في مسرحية واحدة، عنوانها: **حكايا جوقة التماثيل**.
(١٣) المصدر نفسه، ص ١٧٧.



# منمنمات تاريخية

جابر عصفور*

## ١ ـ نمنمة:

تشير النمنمة إلى المنمنمة، وهى التصويرة الدقيقة فى صفحة أو بعض صفحة من كتاب مخطوط، واشتقاقها من الفعل «نمّ» الذى يفيد معنى الإظهار والإفشاء والإبانة والكشف، ومنها «النمّة» وهى لمعة البياض فى السواد، أو لمعة السواد فى البياض، و«النمنمة» هى النقش والتصوير، وهى كتابة الريح على الرمل والماء، حين تترك الريح عليها أثراً شبه الكتابة، وهى الكتابة الدقيقة المتقاربة السطور على أوراق المخطوط. وعندما تقترن «المنمنمة» بالصفة «تاريخية»، فى مسرحية سعد الله ونوس الجديدة (منمنمات تاريخية)، فإنها تضيف إلى معنى الزينة والزخرفة المأثور خاصية الكتابة التى تختزل التاريخ فى حضورها، وتنقشه على صفحاتها، والتى تلفت الانتباه إلى حضورها الذاتى وعلاقات صفحاتها فى الوقت نفسه. هكذا تشد «المنمنمة» الأعين إلى حضورها الذى يفرض على العين بطء الإيقاع فى تطلعها إلى التفاصيل الدقيقة، ويفرض على الذهن التأنى فى تفسير دلالة النظرة التى تتشكل خلال فعل التحديق الذى هو نقيض اللمحة الخاطفة، والذى يكتسب خاصيته من طبيعة موضوعه المنمنم.

ويستغل سعد الله ونوس هذه الخاصية المقترنة بالنمنمة، ويكتب مسرحيته الجديدة بما يشد الأعين إلى ما تنطوى عليه من «منمنمات تاريخية»، فيبطئ إيقاع الالتقاء بحضور التاريخ، ويسمّر العين والذهن أمام التفاصيل الصغيرة، غير البارزة، من تدافع القرون، وينقشها على الصفحة (أو على خشبة المسرح فيما بعد) بما يلفت الانتباه إليها من حيث هى دال مزدوج، يومئ إلى حضوره الذاتى فى الوقت الذى يومئ إلى حضور خارجى، ويشير إلى الزمن الماضى وإلى الزمن الحاضر. وكما تتوقف العين إزاء أدق

التفاصيل فى حضورها المتعين وعلاقاتها المتعددة، ما بين دوال التاريخ المكتوب وكتابة التاريخ، يدرك الذهن أصغر الوقائع فى ضوء جديد، ويلتقط من سياقاتها المدركة معانى متعددة الأبعاد، سواء على مستوى الزمن الذى تنتسب إليه «المنمنمات» فى الماضى، أو على مستوى الكيفية التى تتشكل بها فى اللحظة الحاضرة لإدراك حضورها الذاتى، أو على مستوى الزمن الحاضر والزمن المستقبل فى توزايهما الذى تومئ إليه المنمنمات بما تصوغه من عناصر الزمن الماضى.

هذا التعدد فى أبعاد الزمن ومستوياته يرتبط بالكيفية التى يعالج بها سعد الله ونوس التاريخ فى هذه المسرحية، فأحداث التاريخ ليست مجرد أقنعة أحادية البعد، ينطق الحاضر من خلالها، مهما صغرت أو دقت. وليست العودة إلى التاريخ مجرد بحث عن وقائع لإسقاط الحاضر بما يحيل الماضى إلى مجرد مرآة تنعكس عليها أحداث الحاضر، دون أن تشغل المرآة الانتباه إلى حضورها الذاتى من حيث هى مرآة. التاريخ، هنا، حضور متعين فى الزمن، صراع قوى محددة، ومجموعات متفاعلة. والكشف عنه كشف عن الماضى فى سياق علاقاته الخاصة، ولكن بما ينطوى على تعدد الدلالة التى تعنى تعدد مستويات الدال. ولذلك يتخذ منطوقات المنمنمات التاريخية، فى مسرحية سعد الله ونوس، طابعا بنائيًا وظيفيًا، يجعلها أقرب إلى «الاستعارة بالكناية»، لو استخدمنا المصطلح البلاغى القديم، حيث تمتزج الاستعارة بالكناية، من حيث هى دال أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه.

وإذا انتقلنا من لغة التجريد البلاغى إلى لغة التعين الدرامى قلنا إن ما تنطوى عليه مسرحية سعدالله ونوس من «منمنمات تاريخية» تشير إلى ثلاثة أبعاد للزمن، بعد الزمن التاريخى للماضى الذى تنقشه المنمنمات وتختزل به سبعة أشهر على وجه التقريب، من الزمن الماضى الذى يبدأ من شهر محرم وينتهى فى شهر رجب من سنة ثلاث وثمانمائة للهجرة، وهى السنة التى سقطت فيها دمشق أمام جحافل تيمورلنك، أثناء حكم الخليفة أمير المؤمنين المتوكل على الله والسلطان الملك الناصر زين الدين أبو السعادات فرج بن برقوق. والأول اسم بلا صفة. والثانى غلام تولى الحكم سنة إحدى وثمانمائة للهجرة بعد وفاة أبيه السلطان برقوق. ولم تزل أيامه كلها كثيرة الفتن والشرور والغلاء والوباء، وطرق بلاد الشام فيها تيمورلنك فخربها كلها وحرقها وعمها بالقتل والنهب و الأسر، حتى فقد منها جميع أنواع الحيوان وتمزق أهلها فى جميع أقطار الأرض، فيما يقول المقريزى فى كتاب (المواعظ و الاعتبار بذكر الخطط والآثار). وتلتقط مسرحية سعد الله ونوس من هذا الوصف العام التفاصيل الصغيرة التى تنمنم بها البناء المسرحى، ما بين ثلاث رؤى للعالم، مأساة سقوط الشام أمام القوة العاتية لتيمور لنك منذ ستمائة وإحدى عشرة سنة.

وتتجسد الرؤية الأولى فى أفكار الشيخ برهان الدين التازلى، رجل النقل الذى يعادى أهل العقل، ويعاقب كل من يميل إلى مقالاتهم، والذى يرى فى المغول عقابا من الله لخلقه الذين تفشت فيهم مقالات الملحدين، فيدعو الناس إلى أصولية النقل التى تنجيهم من غواية العقل، وإلى الجهاد الذى ينجيهم من محنة المغول، فيظل ـ رغم استشهاده ـ صورة أخرى من القاضى برهان الدين بن مفلح الحنبلى.

أما الرؤية الثانية فتجد معادلها فى أفكار ولى الدين عبدالرحمن بن خلدون (صاحب المقدمة) رجل العلم الواقعى الذى لم يعرف من قوانين الأحداث ومجراها سوى أن وصف الغروب الشامل والشهادة عليه هو الممكن الوحيد لرجل العلم الذى لابد أن يفيد من القوة الجديدة التى تكتسح العالم. ولذلك مال ابن خلدون إلى رأى القضاة والفقهاء الذين اجتمعوا بمدرسة العادلية واتفقوا على طلب الأمان من تيمور لنك، وشاوروا فى ذلك نائب القلعة، فأبى عليهم ذلك ونكره، فلم يوافقوه. وخرجوا إلى الغازى الذى اتفقوا معه على فتح المدينة، وتبعهم ابن خلدون الذى رأى فى تيمورلنك سلطان العالم وملك الدنيا الذى لم يظهر مثله فى الخليقة منذ عهد آدم.

وتنبنى الرؤية الثالثة على أفكار آزدار نائب القلعة، رجل الفكر، الجندى الذى يرفض الاستسلام، ويختزل وجوده فى حماية النظام الذى يعرفه دون أن يحلم بنظام جديد. ولكنه

ينظر إلى عمله من منظور نقلى تسلطى، منظور يجعل منه موازياً آخر للتازلى وابن مفلح فى عدائهما لحرية العقل، فيرفض إطلاق سراح الشيخ المعتزلى المسجون، أو حتى الاستعانة به فى جهاد الغزاة الكافرين، ويرفض معاونة من اختلف مع السلطان فى الرأى، فعقليته العسكرية النقلية لا تعرف حق الاختلاف أو التسامح فيه.

وما بين هذه الرؤى الثلاث، وفى موازاتها، يتحرك علماء وأعيان وتجار يبحثون عن المناصب والوجاهة والغنيمة، فينتهى الأمر بالجميع إلى كارثة السقوط أمام جحافل المغول التى مكن لها طوفان الفساد فى الداخل، فالهزيمة تبدأ دائماً من الداخل. وقد بدأت من اندفاعة الطوفان الفاسد الذى لم يقدر على مواجهته أمثال الشيخ جمال الدين بن الشرائجى الذى آمن بحرية الإنسان وقدرته على صنع مصيره وإبداع حياته، كما آمن بالعدل الإلهى الذى لا يرضى لعباده الفقر أو الذل. وكان من الطبيعى أن يحرق كتبه قضاة دمشق الأربعة، وأن يسجنوه فى القلعة.

وتتجسد دلالات هذا البعد التاريخى للزمن الماضى بواسطة الصراع الذى يحدث بين الرؤى الثلاث من ناحية وبين الشخصيات المرتبطة بهذه الرؤى على مستوى السلب والإيجاب من ناحية ثانية. وتتكثف الحركة الدرامية وتتوتر ما بين الثنائيات المتقابلة التى تقمع أطرافها الأولى أطرافها الثانية، فى حركة تنتهى بالجميع إلى الكارثة. هكذا قمع أهل النقل صوت العقل فى مجالات المعرفة الدينية ومجالات المعرفة بالواقع على السواء. وتغلب رجل العلم (الذى يسجن التاريخ فى قوانين حتمية ويقصر مهمته على تفسير العالم) على نقيضه الذى أكد دور البشر فى صنع التاريخ ودور العلم فى تغييره. وفرض رجل الفكر الذى آمن بالحفاظ على النظام القديم منطقه على الثائر الذى حلم بأن نظاما جديدا سيولد من مخاض المحنة. وسرق التاجر الذى تحالف مع علماء الدراهم والدنانير أقوات الفقراء وأعراضهم. وخسر المتمرد قضيته حين أضاع وعيه بالعالم، ولحقه قرينه من أهل العلم حين وشى بنظيره، وأضاع التاجر الصغير ما ملكه فى حرصه الصغير على العالم، وباع الأب ابنته، وضحى التاجر بابنه، وتحولت الضحايا إلى صورة من جلاديها، فحق الدمار على الجميع، وانطلق إعصار التتار يتزعمه تيمورلنك ليفرض نظاماً جديداً.

هذا العالم التاريخى الذى ينتمى إلى الزمن الماضى فى مطلع القرن التاسع للهجرة، حيث انتصر النقل على العقل، والظلم على العدل، والتسلط على الشورى، وفلسفة التبرير على فلسفة التغيير، هو عالم كنائى فى آخر الأمر. أعنى أنه عالم المقصود فيه معناه ولازم معناه على السواء. ولذلك تزدوج دوال هذا العالم فى إشارتها التاريخية التى تصدق الدلالة على مطلع القرن التاسع الهجرى فى الوقت الذى تومئ إلى دلالة موازية فى مطلع القرن الخامس عشر للهجرة، وتتحرك بالقارئ ـ المشاهد إلى استنتاج أوجه للشبه بين الماضى والحاضر، وتدفع به إلى أن يملأ ثغرات النص بما يؤكد إسهام الماضى فى وعى الحاضر، وإسهام الحاضر فى وعى الماضى، وذلك فى عملية يتحول فيها ناتج الوعى بالطرفين إلى معرفة ترهص بالمستقبل.

وأتصور أن تعدد الأبعاد الزمنية التى تشير إليها هذه المنمنمات هو المسؤول عن ازدواج مستويات الأداء الدرامي فى نص المسرحية. إن صوت «المؤرخ» الذى يؤكد حضور التناص مع كتب التاريخ القديم، فى علاقات البناء الدرامى، توازيه النمنمة التى تحيل الإجمال إلى تفصيل، والتى تتخذ من كلمة «تفصيل» نفسها عناوين للمشاهد التى تعقب صوت المؤرخ القديم وتمهد له فى الوقت نفسه. وما بين النمنمة الأولى والثالثة، وتتكون كلتاهما من ثلاثة عشر تفصيلا، يتقابل رجل الدين مع رجل العسكر، وتتوسط المنمنمة الثانية التى تتكون من ثمانى تفصيلات ما بين «الهزيمة» و«المجزرة»؛ أعنى التوسط الذى يبرز «محنة العلم»، ويردد أصداءها، ويذكرنا بضحاياها فى التفصيل الختامى الأخير الخاص بالشيخ جمال الدين الرائجى، حيث تتسمر أعيننا على رجل العقل رمز الاستنارة، مرفوعا على صليب، محكوماً عليه بالإعدام من الجميع، فلا تختلف حوله أطراف الصراع على ما بينهم من الحرب وسفك الدماء،ونتذكر ما قاله وهم يجرونه إلى سجنه: ما أتعس حالنا إذا كان علماء الأمة يسمون الاجتهاد والعلم كفراً.

وكما يزدوج صوت المؤرخ والتفصيل فى بناء الحدث الدرامى الذى يتـراوح بين الاثنين، يزدوج صـوت الأداء، ويتحول الممثل إلى مشخص يتقمص الشخصية ويتباعد عنها فى الوقت نفسه، ينطق الدور الذى يجسد الماضى المتخيل، ثم يبتعد عن الدور ليجسد الحاضر الذى يعلق على الفعل الماضى الذى حدث فى السنة الثالثة من القرن التاسع الهجرى، فيغدو قناعًا لنا، أو قناعًا للمؤلف، أو مجالاً للكشف عن الفكرة ونقيضها بما يثرى الصراع ويعدد مستوياته. وما يحدث على مستوى الأداء التشخيصى لأدوار الشخصيات المنمنمة ، يحدث على مستوى أداء صوت المؤرخ القديم؛ حيث يباعد المشخص بينه وبين دور المؤرخ، ليؤكد أننا لا نستطيع أن نكون محايدين، ونحن نتهيأ لمشاهد الرعب القادمة، ولا نستطيع أن نسرد الوقائع دون شئ من التعاطف وقليل من الحس الفاجع.

وإذا كان هذا الازدواج يولد الحيوية، ويضيف إلى التوتر الدرامى بعدًا جديدًا، ويجعل من حوار الشخصيات حوارا حول زمانين، وفى زمانين، لازمن واحد، فإنه يمنع المتلقى من الاستسلام المخدر إلى وجهة نظر أو رؤية بعينها فى النص، أو التقوقع فى زمن دون آخر، فيبقى على يقظته ووعيه النقدى إزاء كل وجهات النظر المختلفة والرؤى المتناقضة، والأزمنة المتوازية أو المتقابلة، ويؤكد حضوره بوصفه طرفًا فاعلاً فى التأمل والاختيار والحكم، ولكن فى شئ من الاستفزاز اليقظ، وكثير جدا من الحس الفاجع؛ ذلك لأن الازدواج ـ كالتعدد ـ يناقل الوعى ما بين الحاضر والماضى، فيوقظ فيه أسئلة المستقبل الذى يبدو مخيفا فى هذا الذى نقشه سعد الله ونوس فى وجداننا من «منمنمات تاريخية».

## ٢ ـ حين ينهزم العقل:

لا نخطىء كثيراً لو قلنا إن الصراع فى مسرحية (منمنمات تاريخية) هو، فى مستوى من مستوياته المتعددة، صراع قضاة مذاهب وعلماء فى القرن الثامن للهجرة، وهو صراع يوازى صراعًا مشابهًا نعيشه إلى حد ما، وببعض الاحتراز، فى القرن الخامس عشر للهجرة. هذا الصراع هو صراع العقل مع النقل، الاجتهاد مع التقليد، التسامح مع التعصب، الشورى مع التسلط، صراع يدور بين من يؤكدون قدرة الإنسان الخلاقة فى ممارسة فعله الاجتماعى، واختيار نظامه السياسى، وصياغة معرفته الإنسانية، ومن ينفون عنه هذه القدرة ليتركوه أسير الطاعة والإذعان، فى مجالات الفعل الاجتماعى والأنظمة السياسية والمعرفة الإنسانية. وهو صراع بين نظرتين متناقضتين، اقترنت الأولى بلحظات الصعود التاريخى، حين انطلق العقل العربى يصوغ أفقًا من التقدم الإنسانى الذى أفادت منه البشرية كلها. واقترنت الثانية بلحظات الهبوط والانحدار، حين انكفأ هذا العقل على نفسه، واستراب فى قدراته، وعجز عن مواجهة نقائضه، فانتهى إلى معاداة وجوده وتدمير نفسه بنفسه.

وقد ارتبطت النظرة الأولى، فى ازدهارها، بمناخ التسامح وحق الاختلاف والمجادلة بالتى هى أحسن، وكانت قرينة الحاكم العادل الذى يرعى مصالح الجماعة، ويسوس أبناءها سوس الرحمة، ويعمل على تحقيق الخير لأبناء الأمة، والدفاع عنها، وقيادتها إلى النصر على أعدائها بواسطة الشورى التى لا تنفى حق الاختلاف والتى تحقق الوحدة التى تقوم على التنوع. واقترنت هذه النظرة برجل الدين الذى فتح باب الاجتهاد على مصراعيه، ليكون الاجتهاد أداة لحلم التقدم، وسبيلاً إلى تحقيق نهضة الأمة، وصياغة مصالحها المتغيرة. وكانت النظرة الثانية على النقيض من الأولى، فى تسلطها، قرينة المستبد الظالم الذى لا يرعى مصالح الجماعة، ويقدّم عليها مصالحه الخاصة، ويسوس الأمة سوس الأنعام، مميزاً بين طوائفها، نافيًا عن المخالفين له حق المواطنة، كأنه الوجه الآخر من المتعصب الذى يخرج المغايرين له من حظيرة الدين، لأنه لا يقبل خلافًا فى الرأى أو مغايرة فى الفهم، أو تعدداً فى التأويل، ويرى فى التقليد والتصديق والطاعة ولزوم الجماعة علامة الهداية المنجية من ضلالة الاجتهاد ومضرّة الابتداع.

ولأن مسرحية سعد الله ونوس مسرحية تدين عصرها الذى تومىء إليه، على سبيل التضمن واللزوم، بما ينطوى عليه هذا العصر من مخاطر التقليد التى تهدد حرية الاجتهاد، ومن تعصب النقل الذى ينفى تسامح العقل، فإن المسرحية تختار منمنماتها التاريخية من لحظات السقوط الفاجع،

حيث سنة ثلاث وثمانمائة للهجرة التى اجتاح فيها تيمورلنك دمشق الفيحاء، بعد أن ساعده علماء النقل فيها على الدخول إليها، وذلك بعد أن تحالف هؤلاء العلماء مع تجار الزور وحكام الجور، وتآمروا جميعًا على العامة الذين حرّموا عليهم أحلام العقل والعدل والحرية.

وتبدأ المسرحية منمنماتها التاريخية فى مفتتح شهر محرم، مفتتح كوارث سنة ثلاث وثمانمائة، حين ارتفع سعر القوت إلى ما لم يعهد من قبل، فأعجز العامة، وأطلقهم عراة جائعين سائلين فى الطرقات والجوامع، وذلك فى الوقت الذى استقر القاضى نور الدين بن مكى الدميرى قاضى قضاء المالكية عوضًا عن القاضى ولى الدين عبد الرحمن بن خلدون على مال وعد به السلطان. ولم يستمر القاضى الجديد سوى أسبوعين تقريبًا، فسرعان ما عزله السلطان، وأعاد ابن خلدون الذى سرعان ما عزله مرة أخرى. وتأتى الأخبار من دمشق بكثرة العسكر الشامى وسقوط مدينة حلب فى يد تيمورلنك الذى فعل من الأفعال الشنيعة ما تشيب له النواصى، ونودى فى دمشق بالتحول إلى المدينة، والاستعداد للعدو، فاختبط الحال، وعظم ضجيج الناس وبكاؤهم. وتواردت الأخبار أن نائب السلطان همّ بالفرار من دمشق، فردّه العامةُ ردًا قبيحًا، واستعد الجميع فى مصر لمعركة الدفاع عن دمشق.

وتأخذ النمنمة التاريخية تفاصيلها التى يستهلها صوت المؤرخ القديم، فى مسرحية سعد الله ونوس، ونستمع إلى نقول متناصة من كتاب (بدائع الزهور فى وقائع الدهور) للمؤرخ محمد بن أحمد بن إياس الحنفى على وجه الخصوص. ولا نغادر هذه النقول إلا لإكمال نمنمة التناص بما هو متاح فى تواريخ العصر وتراجم رجاله، من مثل ما كتبه ابن حجر فى (إنباء الغمر) والمقريزى فى (السلوك) وابن تغرى بردى فى (النجوم الزاهرة) والسخاوى فى (الضوء اللامع) وابن العماد فى (شذرات الذهب). وما ينطقه «المؤرخ القديم» نقلاً عن ابن إياس، فى نمنمة سعد الله ونوس، يطلق فاعلية شبكة من السياقات المتناصة التى تضعنا فى حضرة عالم تاريخى، متعدد الأبعاد والإشارات، يستند فيه التعصب إلى الاستبداد، ولا يختلف فيه رجل الدين مع رجل التجارة أو رجل الحكم، فالجميع يستبدلون بالذى هو خير من مصالح الأمة الباقية بالذى هو أدنى من مصالحهم الذاتية الزائلة.

ولكن علاقات التناص تنبنى على نحو متميز، يبرز دلالة الدور التاريخى الذى قام به غلاة النقل من الحنابلة والمالكية والشافعية على السواء؛ أعنى فقهاء من أمثال برهان الدين التادلى (بالمثناة الفوقية وفتح المهملة، نسبة إلى تادلة من جبال البربر بالمغرب) قاضى المالكية فى دمشق الذى توفى عن إحدى وسبعين سنة، يوم الثلاثاء الثامن عشر من جمادى الأولى من سنة ثلاث وثمانمائة، فى الحرب مع تيمورلنك. وكان ثابت اليقين، شجاعًا، جريئًا، فيما يصفه ابن حجر وابن إياس والسخاوى وغيرهم من مؤرخى العصر. وكان شديداً على أهل العقل، لا يتردد فى تعزير أو سجن من يراه ميالاً إلى مقالاتهم. ويوازيه فى العداء للعقل تقى الدين إبراهيم بن محمد بن مفلح الحنبلى، قاضى الحنابلة الذى خرج إلى تيمور لنك، وسعى فى الصلح معه، متشبهًا بابن تيمية حين صالح غازان، فقام بدعوة أهل دمشق إلى الصلح مع تيمور، ودعا له، وأعلن الحرب على من يقاوم الصلح معه، وأكثر التردد على تيمور إلى أن خذله، فعاد بحسرته لم يغنم شيئًا، ومات بأرض البقاع، بعد حريق دمشق، فى أواخر شعبان من سنة ثلاث وثمانمائة. ويروى عنه ابن العماد، فى (شذرات الذهب)، هجومه على المعتزلة ودفاعه عن النقل والتقليد فى حضرة تيمور لنك الذى مال إليه (لارتباط النقل بعقلية الاستبداد) وتكلم معه فى الصلح قبل أن يغدر به. وفى موقع حماة النقل والتقليد من المالكية والحنابلة، وقف علماء آخرون من أمثال شمس الدين النابلسى الحنبلى ومحيى الدين بن العز.

وفى المقابل من هؤلاء جميعًا، ينهض بعض الشافعية الذين حاولوا إعمال العقل. وتبرز علاقات التناص اثنين منهم فى دلالة الحضور التاريخى والصلة المعرفية. أولهما جمال الدين عبد الله بن إبراهيم بن خليل البعلبكى الدمشقى المعروف بابن الشرائجى الشافعى. وثانيهما إبراهيم بن محمد بن راشد برهان الدين الملكاوى الدمشقى الشافعى. وقد قرأ الثانى على الأول فى الخامس عشر من المحرم لسنة ثلاث

وثمانمائة كتاب الرد على الجهمية لعثمان الدرامى، فحضر عندهما زين الدين عمر الكفيرى، وأنكر عليهما وشنع، وأخذ نسخة من الكتاب، وذهب بها إلى قاضى المالكية التادلى، فأغلظ القول للملكاوى، وأمر بتعزير جمال الدين الشرائجى وضربه والطواف به، وطلبه بعد جمعة لكونه بلغه عنه كلام أغضبه فضربه ثانية، ونادى عليه، وحكم بسجنه.

وقد حدثت واقعة القراءة، تاريخياً، بعد حوالى أسبوع من وصول خبر نزول تيمورلنك سيواس وقتل جماعة كثيرة من أهلها، واقترابه من حلب التى فتحها بعد ذلك بحوالى شهر، فنهبها وقتل أهلها فى الحادى عشر من ربيع الأول سنة ثلاث وثمانمائة. وقد قيل إنه كان يحفر للناس حفائر يدفنهم فيها وهم بالحياة، ويحرق الناس بالنار، ويحصد الضحايا بكل سلاح، حتى صارت الرمم طول القامة، والناس تمشى فوقها، وعمل من الرءوس منائر عدة مرتفعة، وجعلت الوجوه بارزة يراها من يمر بها، فيما يقول ابن إياس. وبدل أن يلتفت فقهاء النقل إلى الخطر الداهم، ويكفوا عن تكفير بعضهم البعض، وعن وصم مخالفيهم بالخروج على الملة، استمرت عقلية التعصب التى ينسج من وقائعها سعد الله ونوس تفاصيل منمنمات التناص فى مسرحيته، ومنها التفصيلة الرابعة ضمن المنمنمة الأولى من المسرحية على وجه الخصوص.

ففى هذه التفصيلة، تحديداً، يدفع رجلان معممان الشيخ جمال الدين الشرائحى (كذا فى كتب التاريخ المطبوعة وليس «الشرائجى» الموجودة فى طبعة المسرحية الصادرة عن دار الهلال ـ القاهرة) إلى حلقة العلماء، وأحد المعممين يحمل كيساً من الكتب المخطوطة هى جسم الجريمة التى ارتكبها الشرائحى وأداتها. ويعلن التادلى (وليس «التاذلى» التى وردت فى طبعة دار الهلال) تهمة التخليط فى الدين، ويثنى عليها ابن النابلسى الذى يتوه فى المسائل ويستحل الأوقاف، ويؤكد تهمة الكفر والزندقة والإلحاد على فقيه مسلم لا لشئ إلا لأنه يخوض فى القدر، ويقرأ كتب المعتزلة «مجوس الأمة» و«الكفار من » المتكلمين والفلاسفة، من أمثال (الرد على الجهمية والمجبرة)، و(المغنى فى علوم التوحيد)، و(فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من اتصال). وما أشبه التادلى وابن النابلسى وابن مفلح وابن العز الذين يجمعون على تكفير الشرائحى ببعض من نراهم بين ظهرانينا، صباح مساء، يكفرون إخوانهم المسلمين، لا لشئ سوى أنهم يؤمنون ـ مثل الشرائحى ـ بأهمية العقل حجة الله على خلقه، ويرون فيه أداة الاستنارة التى تفضى إلى أكمل مراتب المعرفة، وينظرون إلى حرية الإنسان وعقله بوصفهما شرط التكليف، فالله سبحانه وتعالى يخاطبنا نحن الذين نعقل ونفهم خطابه، ويكلفنا بما يرد فى هذا الخطاب لأنه خلقنا أحراراً، نختار ما نستحق عليه الثواب أو العقاب من أفعال. ولكن حجة جمال الدين الشرائحى لا تقنع قضاته (الذين هم الصورة القديمة من بعض قضاتنا المعادين للتنوير) فيأمرون بحرق مخطوطاته فى صحن الجامع، ويقيمون عليه الحد بما يكسر كبرياءه، ويلقونه فى السجن، لأن الله وهبه عقلاً فلم يعطله، وفكراً لم يتردد فى الاجتهاد به، وبصيرة جعلته ينظر أبعد من سواه، فأدرك أن الذى يجتهد خير من الذى يحمل أسفاراً، وأن الجهل والطغيان هما اللذان يحجران على العقل وأن التقليد هو أقصر الطرق إلى الكوارث.

وحين يخلو المشهد من المحكوم عليه بتهمة الاجتهاد، لاتبقى سوى سلطة التقليد، يمثلها قضاة ينهون عن الجدال والجدل، ويلغون حق الاختلاف، ويسيرون إلى قتال عدو الأمة بعد أن حجروا على أعز ما فيها، فينتهى الأمر بهم إلى الخسران إما قتلاً فى معركة غير متكافئة، أو حسرة على غنم لم يتحقق. أما التادلى الذى قتل فى المعركة فيعلن قبيل موته، فى المسرحية، أن العيب فيهم قبل أن يكون فى السلطان الذى خذلهم، فلو كانوا غير ما كانوا عليه لكان لهم سلطان جدير بالسلطنة، يعرف كيف يقود الأمة فى شدتها. وأما ابن مفلح فيدرك، بعد الكارثة، أنه نزع من الناس سلاحهم، حين جرد أسوار دمشق من دفاعاتها، وجرد دعاة العقل من حقهم فى الاجتهاد، ولم يدمر بيوت الناس وأرزاقهم فحسب بل دمر نفوسهم وقلوبهم، فصارت المدينة كأنها غابة خلت من الدين والأخلاق والقيم لأنها خلت من العقل.

هكذا تتواشج عناصر المنمنمة التاريخية، موظفة معطيات التناص وعلاقاته، فى مسرحية سعد الله ونوس، لتبرز علاقة التناسب الطردى بين هزيمة العقل وهزيمة الأمة، تحريم الاجتهاد وخراب الديار. وتستغل المفارقة التاريخية الفعلية التى وضعت من حارب أقرانه المسلمين، واصماً إياهم بالزندقة والكفر، موضع الخائن الذى قدم العون إلى أعداء الأمة، فابن مفلح الحنبلى الذى أعان تيمور لنك على دخول دمشق، وكتب له جميع خططها، هو نفسه الذى شدَّد النكير على من خالفه فى الرأى والاجتهاد، ووصم المغايرين له فى التأويل بالزندقة والكفر. ولم يكن يختلف فى ذلك، كيفيًا، عن نقيضه التادلى الذى اندفع إلى جهاد التتار، فسقط تحت سنابكهم، لأنه حَجَّرَ على عقل الأمة وقمعه بالتقليد، فكلاهما وجه للعلّة نفسها التى كان معلولها هزيمة الأمة من داخلها. والنتيّجة هى ما يصفه ابن إياس من أحوال دمشق بعد أن حرقها تيمورلنك، دمشق التى أصبحت، بعد البهجة والوفرة، أطلالاً بالية ورسومًا خالية، لا ترى بها دابة تدب، ولا حيوان يهب، سوى جثث احترقت، وصور فى الثرى قد تعفرت، فإنا لله وإنا إليه راجعون لعظم هذه المصائب، وشناعة هذه النوائب، فيما ينقله سعد الله ونوس عن ابن إياس الذى يمضى قائلاً، فيما لا ينقله سعد الله ونوس: فكم توقظنا حوادث الأيام، ونحن فى ليل الغفلة نيام، فلا نعتبر على ما جرى للأنام، ولا نرجع عن ذنوبنا والآثام.

ولعل العدالة الشعرية القاسية التى ينطوى عليها التاريخ، عادة، هى التى قرنت سقوط دمشق بوفاة هؤلاء الذين عادوا العقل وحاربوا حرية الاجتهاد، فى مسرحية سعد الله ونوس، فمؤرخو العصر يحدثوننا عن أن ابن مفلح أدركه الموت، غمًا، بعد استشهاد التادلى بأشهر معدودة. واختفى أمثال النابلسى وابن العز. وسرعان ما توفى إبراهيم الملكاوى فى جمادى الآخرة من سنة أربع وثمانمائة. ولم يبق سوى جمال الدين الشرائحى الذى وصفه مؤرخو القرن التاسع للهجرة بأنه كان شهمًا شجاعًا مهابًا، جداً كلّه، لا يعرف الهزل، قدم القاهرة بعد الكائنة العظمى، فقطنها مدة طويلة، ثم رجع إلى دمشق، وولى تدريس الحديث بالأشرفية. وظل شاهداً على محنة العقل وانكساره، وسط ظلامة التقليد، إلى أن توفى سنة عشرين وثمانمائة.

هذا ما يقوله التاريخ الذى تلتقط دلالته منمنمات سعدالله ونوس، فى مسرحيته التى توقف العين والعقل عند هذه الدلالة، لكى لا تغفلها الذاكرة، أو يسهو عنها الوعى. ولعل ذلك هو السبب فى أن المسرحية كلها تنتهى تفاصيل منمنماتها بتفصيل أخير. يُكثِّف الدلالة المولِّدة للنص كله، فى بعد من أبعاده الحاسمة، فنرى الشيخ ابن الشرائحى مرفوعًا على صليب، يوجه الخطاب الأخير إلى عصره ـ عصرنا قائلاً:

> أنا الشيخ جمال الدين بن الشرائحى، آمنت أن العقل خير من النقل، وأن الله عادل لا يقدّر على عباده الفقر أو الذل، فأذاع أحدهم أمرى، فاستدعانى قضاة دمشق الأربعة، وبعد السب والضرب، وإحراق كتبى، رمونى فى سجن القلعة. وحين حل تيمور فى ظاهر المدينة، وجاء سلطان مصر والشام لمدافعته، أبكانى القهر وعزّ علىّ ألا أكون مع الأمة فى مواجهة هذه المحنة.

ويمضى ابن الشرائحى فى خطابه الذى قد لا تتطابق منطوقاته الحرفية مع وقائع التاريخ الفعلية، ولكن الدلالة العامة للخطاب تتطابق مع محصلة السياق التاريخى فى النهاية، فيظل المعنى الذى ينطوى عليه حضور ابن الشرائحى نقيضًا لوجود دعاة التقليد من أهل الدين، وطغاة الاستبداد من سلاطين العرب وأعدائهم على السواء، فلا نعجب أن اتفق الجميع على عداء ابن الشرائحى رغم ما بينهم من الحرب وسفك الدماء، فهو رمز العقل الذى تجسده المنمنمات التاريخية، وحضور وعيه الخلاق الذى إذا انكسر انكسرت اندفاعة التقدم، وتَحَوَّل التاريخ إلى واقع موحل وزمن سقيم.

## ٣ ـ قناع ابن خلدون:

هل يجوز أن يسلك العالم إزاء المحن التى تصيب قومه وبلاده مسلك الحياد؟ وهل هذا من شروط العلم ونزاهته؟

ذلك سؤال ألقاه التلميذ الفتى شرف الدين على أستاذه الشيخ ولى الدين عبد الرحمن بن خلدون (٧٣٢ ـ ٨٠٨ هـ) فى مسرحية (منمنمات تاريخية). وكان تيمورلنك وجنوده على أبواب دمشق وحول أسوارها، بعد أن فرغوا من نهب حلب وتدميرها. وكان السلطان الغلم، الناصر فرج بن برقوق، قد انسحب بقواته عائداً إلى القاهرة، بعد أن نمى إليه الخبر أن بعض الأمراء يحاولون الهرب إلى مصر للثورة بها، واقتلاعه من كرسى السلطنة الذى لم يكد ينعم به، فترك أهل دمشق وحدهم فى مواجهة المغول، متحيرين قد عميت عليهم الأنباء. وكان ابن خلدون قد جاء من القاهرة، فى ركاب السلطان الذى استدعاه من ضيعته بالفيوم، بعد أن كان قد خلعه من القضاء للمرة الثانية، وأقنعه داودار السلطان بلين القول وجزيل الأنعام أن يسافر فى ركاب السلطان، فأصغى ابن خلدون وأطاع، وسافر فى الركاب، فى منتصف شهر المولد الكريم من سنة ثلاث وثمانمائة للهجرة، وأقام فى المدرسة العادلية، وظل هناك بعد انسحاب السلطان: يراقب الموقف، ويشاور العلماء أمثال ابن مفرح وابن النابلسى من دعاة السلام مع سلطان العالم الجديد (تيمورلنك)، ويتحين الفرص، ويتروى فى الموقف بما تمليه نزعته العملية المختفية وراء قناع من الحياد العلمى، الحياد الذى كان يدفعه إلى أن يردد، فى المسرحية، أن على من يريد تسجيل وقائع التاريخ السيطرة على انفعالاته وعواطفه، أو أن يلغيها تماماً، كى لا يجرفه الهوى أو يزوِّر الوقائع.

وإذا كان ابن مفلح، صوت النقل الغالب فى المسرحية، نادى بالصلح مع تيمور لنك، تقليداً لما فعله ابن تيمية من قبله، فإن ابن خلدون صوت العقل الذى يرفض التقليد، ويؤكد النظر العقلى، ويقول فى مقدمة تاريخه إن التقليد عريق فى الآدميين وسليل مرعى الجهل الذى هو بين الأنام وخيم وبيل، ينتهى إلى النتيجة نفسها، ولكن من منظور العقل العملى الذى يحلل أسباب الوقائع والأحوال تحليلاً نفعياً، ويعقلن عوارض سقوط الدول عقلنة تبرر سقوط الأفراد.

وكان ابن خلدون فى الحادية والسبعين من عمره حين رحل إلى دمشق، أنفق أكثر من نصف قرن فى مناورات السياسة وصراعات القوى وألاعيب الوظائف الديوانية ومناصب التدريس والقضاء. وتنقل فى بلاد المغرب الأدنى والأوسط والأقصى وبعض بلاد الأندلس ما بين سنتى إحدى وخمسين وست وسبعين وسبعمائة للهجرة، وتفرغ للتأليف ثمانى سنوات على وجه التقريب ما بين قلعة ابن سلامة وما شابهها فى تونس، ثم عاد إلى الحياة العملية بواسطة مناصب التدريس والقضاء التى قادته إلى القاهرة (سنة أربع وثمانين وسبعمائة للهجرة) التى ظل بها تسعة عشر عاماً قبل أن يرحل فى ركاب السلطان فرج بن برقوق إلى دمشق. ولا يعود ابن خلدون مع السلطان إلى القاهرة، بعد أن تخلى ذلك السلطان الغلام عن واجبه المقدس، فى سبيل الدفاع عن كرسى حكمه الذى كان أهم عنده من قضية الأمة ومحنتها.

ولم يكن بقاء ابن خلدون، فى دمشق، دفاعًا عن عروبة أو إسلام، فى مسرحية سعد الله ونوس، وإنما سعياً إلى معرفة لا تفارق المنفعة، أو منفعة لا تفارق المعرفة. يحثه على ذلك فضول المؤرخ فى تعرف النظام العالمى الجديد الذى ترأسه تيمور لنك، ويدفعه داؤه القديم الذى لم يتخلص منه، منذ أن ذاق لذائذ المراتب السياسية الكبرى ومباهجها الخطرة على السواء. ويسعى ابن خلدون إلى تيمورلنك، باحثًا عن وجه آخر من العصبية التى تنبنى على المصلحة، وتتحقق بالقوة، كما لو كان، بعد أن «أدرك العبر»، فى «ديوان المبتدأ والخبر من أيام العرب والبربر»، قرر أن يصل حبله بحبل من بزغ فى عصره من «ذوى السلطان الأكبر»، ذلك السلطان الذى أصبح يخايله بحلم واعد عن نظام عالمى جديد، لا مكان فيه إلا لحاكم واحد للدنيا بأسرها، ونوع واحد من علماء المعرفة التى لا تفارق المنفعة أو المنفعة التى لا تفارق المعرفة. وتحدث الصفقة، خارج أسوار دمشق المحاصرة: يبيع ابن خلدون علمه إلى من يطمع فيه، ويشترى تيمورلنك المعرفة ممن يستبدل بثقافته الوطنية ثقافة المنفعة، ويشترى رضا الغازى بهويته القومية، فلا تربح تجارته.

وتتحول هذه الصفقة التاريخية، فى علاقات التناص التى تشدها إلى عصرنا وتقربنا من عصرها، إلى مواز رمزى، أو قناع للعقل البراجماتى التى نرى تجلياته حولنا، الآن، وفى

كل يوم من أيام هذا الزمان، حيث تتكسر الأحلام القومية الكبرى للثقافة الوطنية، نتيجة الكوارث القومية المتلاحقة، فتتكرر مخايلة العقول العربية التى تنجذب إلى رايات نظام عالمى واحد، هو مجلى عصرى من نظام تيمورلنك الذى وصفه ابن خلدون بأنه «سلطان العالم وملك الدنيا». وعلى قدر الصفقة تأتى العقلنة التى تقوم بتحسين السقوط، ومن منطق البيع يأتى التبرير الذى يستبدل حلمًا بحلم، ويصوغ رؤية الغروب التى تلخصها كلمات الأستاذ الشيخ (ابن خلدون) الذى يلقيها على تلميذه الفتى، فى مسرحية سعد الله ونوس قائلاً:

> ألا تعلم يا شرف الدين أن صبغة الدين حالت،
> وأن عصبية العرب زالت، وأن الجهاد لم يعد
> ممكنًا.

وتلك كلمات تصدر عن قناع مؤرخ له نظائره بين مثقفى عصرنا، وتصل الحاضر بالماضى وصلاً ينير طرفيه، ويضعنا فى قلب علاقات التناص التى ترد عَجُزَ الأزمنة على صدرها،والعكس صحيح بالقدر نفسه، خصوصًا حين يمضى ابن خلدون (التاريخ والقناع) قائلاً إنه ليس محايدًا كما يظن، بل واقعى يعرف قوانين الأحداث ومجراها، وإنه جاء إلى الدنيا فى زمن السقوط، حين انقلبت أحوال المغرب الذى شاهده وتبدلت بالجملة، ونزل بالعمران شرقًا وغربًا، فى منتصف المائة الثامنة، الطاعون الجارف الذى جاء على حين هرم الدول، فقلص من ظلالها وأوهن من سلطانها، وانتفض عمران الأرض بانتفاض البشر، فخربت الأمصار والمصانع، ودرست السبل والمعالم، وضعفت الدول والقبائل. وكأنما نادى لسان الكون بالخمول والانقباض، وتبدل الخلق من أصله، وتحول العالم بأسره، فهو خلق جديد وعالم محدث، ليست فيه إلا آثار الاضمحلال وعوارضه.

هذا الخلق الجديد، أو العالم المحدث، يبدأ من مبدأ الذات الذى يبرر وجوده بمبدأ الواقع، ويحاكيه، على نحو لا يبقى للبشر سوى الجريان مع الدورة الحتمية التى لا تترك لهم، حين تشرف الدولة على الهرم، سوى الاستعداد للتفسخ والانحلال. هكذا نرى ابن خلدون، للمرة الأولى، فى مسرحية سعد الله ونوس، وهو يحاور تلميذه الفتى الذى يهيئ القرطاس والدواة والريشة، استعدادًا للكتابة، والمغول على أبواب دمشق وأسوارها. ويبدأ ابن خلدون فى الإملاء فنسمع نصوص المؤرخ التى تستعاد من القسم الأخير الذى أضافه إلى تاريخه الكبير، قبيل وفاته ببضعة سنوات، وهو القسم الذى ترجم لنفسه فيه بعنوان «التعريف بابن خلدون ورحلته غربًا وشرقًا».

وانطلاقًا من البداية التى يختلط فيها الجهاد القومى بالعطاء السلطانى، يتحرك ابن خلدون التاريخ والقناع ما بين الأمير تيمور لنك الذى يرنو إليه السلطان فرج الذى انصرف عنه، وتدخل الشخصية التى يجسدها فى علاقات تفاعل وصراع مع غيرها من الشخصيات، فنصل إلى ما يدنو من الذروة، حين يرفض ابن خلدون أن يهدِّئ الخائفين من أهل دمشق، أو يحملهم على الجهاد، أو يقودهم إليه، فهو لم يأت مقاتلاً بل مؤرخًا، ولا يحمل قلمًا لتغيير العالم بل لوصف العالم وتبريره، ولا يؤمن بقدرة الفرد أو الطليعة على تغيير التاريخ بل بحتمية القوانين المجاوزة لقدرات البشر، ويحتقر الذين يضحون بحياتهم من أجل الأوطان، ولا يرى فيهم سوى موسوسين يأخذون أنفسهم بإقامة الحق ومواجهة الغزاة، دون أن يعرفوا ما يحتاجون إليه من العصبية، فينتهى بهم الأمر إلى الهلاك وسوء العاقبة. وحين يسأله تلميذه الفتى ولكن هل يجوز أن يسلك رجل العلم مسلك الحياد إزاء المحن التى تصيب قومه وبلاده؟ يؤجل ابن خلدون الإجابة إلى العشى، حيث الربع الأول من الليل الذى يتجهز فيه لملاقاة تيمورلنك، بعيدًا عن الرقباء، متدليًا من سور المدينة، حاملاً إلى تيمور هديته الدالة التى كانت:

> مصحفًا رائعًا حسنًا من جزء محذو، وسجادة أنيقة، ونسخة من قصيدة البردة المشهورة للأبوصيرى فى مدح النبى (صلعم) وأربع علب من حلاوة مصر الفاخرة.

وإذا كانت الهدية الرمزية التى وصفها ابن خلدون المؤرخ فى التعريف تقدم الجانب المادى من الإجابة عن سؤال الفتى شرف الدين، فإن الجانب الفكرى يعقلنه ابن

خلدون (القناع) حين يقول إن رجل العلم لابد أن يقبل النهاية حين يراها، ويترك الغضب والتحسر والمكابرة للذاهلين والحمقى من غمار العامة، فمهمة رجل العلم ليست إنارة الضوء للناس أو قيادتهم إلى ما يخرج بهم من الانحدار بل تحليل الواقع كما هو؛ ذلك لأن للعمران قوانين ثابتة مطردة كتلك التي تحكم الفصول في تعاقبها والليل والنهار في اختلافهما، وتلك القوانين حتمية لا يمكن تغييرها بالوعظ والإرشاد. وإذا كان الواقع يسير إلى الانهيار فليس أمام البشر سوى انتظار ظهور مهدى جديد، أو رصد نذر عصبية جديدة تغزوهم.

ويتوجه ابن خلدون إلى تيمور لنك ممثل هذه العصبية الجديدة، الغازية، آملاً أن يجد عنده ما لم يجده طوال حياته لدى من عاشرهم وخدمهم من أمراء وسلاطين ناقصين، لم تتوفر لهم من شروط الإمارة أو الملك إلا أقلها. ويخاطب تلميذه شرف الدين بالقدر الذى يخاطبنا قائلاً إن المرء يكون محظوظًا حين ينجو بنفسه وعلمه في زمن السقوط والفوضى، والعاقل من لا يضيع منفعة العلم أو علم المنفعة، فقد تكون قبسة الضوء الوحيدة، في الغروب الشامل، هي وصف هذا الغروب والشهادة عليه.

هكذا يقع ابن خلدون، التاريخ والقناع، في حبائل علمه النفعى ويستسلم إلى غزاة قومه، قبل أن تفتح دمشق أبوابها لهم، وبعد أن أسهم هو وأمثاله في هزيمتها من الداخل. وندخل مرة أخرى إلى علاقات التناص، حيث ينطق القناع، في المسرحية، نصوص «التعريف بابن خلدون ورحلته غربًا وشرقًا». ونسمع صوت ابن خلدون القديم الجديد، ونراه وهو ينحنى في حضرة تيمور لنك، ويقبّل يده التي مدها إليه، ويجلس حيث أشار إليه بالجلوس، قائلاً له:

> أيدك الله! لى اليوم ثلاثون أو أربعون سنة أتمنى لقاءك... لأنك سلطان العالم وملك الدنيا. وما أعتقد أنه ظهر في الخليقة منذ آدم لهذا العهد ملك مثلك... ولأنى كنت أسمع من المنجمين والأولين بالمغرب عن ظهور ثائر عظيم في الجانب الشمالى الشرقى يتغلب على الممالك، ويغلب الدول، ويستولى على أكثر المعمور.

وفى التاريخ، يسأل تيمور لنك ابن خلدون عن أحوال موطنه، ويأمره أن يكتب له عن كل بلاد المغرب أقاصيها وأدانيها، جبالها وأنهارها، قراها وأمصارها ومسالكها، حتى كأنه يشاهدها، فيسمع ابن خلدون ويطيع، سعيدًا بالأمر الذى ينفذه بأسرع ما يستطيع. وحين يتهمه تلميذه، في المسرحية، بأنه يقدم للغازى المخطط الذى يحتاجه لغزو بلاده، ويبيع أهله وبلده لقاء منصب أو وجاهة، ويسهم في تخريب الأوطان، يصرخ فيه ابن خلدون الذى لا يعرف ما نطلق عليه اسم الالتزام الوطنى أو القومى، فقد أدرك أن هذه البلاد التى ينوح عليها تلميذه مهترئة، ومغزوة بلا غزو، وأنه لا يخجل من السير في ركاب تيمورلنك أو نظامه العالمى الجديد، لأنه يريد أن يعرف، وأن يسجل، وأن يستكمل خبرته، وأن يزيد علمه إتقانًا واكتمالاً. لقد سار في ركاب أمراء وسلاطين لا يستحقون أن يكونوا حذاء لتيمور، فيما يقول القناع في المسرحية، وآن الأوان لأن يفيد من علمه البارد الذى يبحث له عن الثمن المناسب في أى مكان.

ويفرح ابن خلدون بصحبة الطاغية الجديد ويلح عليها: يحدثه عن غربتيه، بعيدًا عن المغرب الذى هو أصله، وعن مصر التى هى محل عمله وتجارته. ويطلب منه أن يؤنس غربتيه بأن يعرف له ما يريد، فيأمره تيمور بالانتقال من دمشق إلى معسكره. فيقيم عنده خمسة وثلاثين يومًا يباكره ويراوحه. ويشهد حريق دمشق وخرابها الذى لم يشر إليه تفصيلاً في التعريف برحلته (أتراه كان خجلاً؟!). وينتهى الأمر به إلى شئ قريب من الذى انتهى إليه حظ صديقه قاضى قضاة الحنابلة، فلا ينال من تيمور شيئًا ـ حسب ما يرويه لنا في التعريف ـ بل يدفع هو إلى تيمور بغلته الفارهة التى طلبها منه تيمور فأهداها إليه، مكافأة على اصطناعه إياه، وإحلاله في مجلسه محل خاصته. ويعود إلى مصر التى يرده تيمور إليها، دون بغلته، فيصلها في الشهر نفسه الذى توفى فيه صديقه قاضى قضاة الحنابلة ابن مفلح.

وفى القاهرة، يعود ابن خلدون إلى سيرته الأولى. يتاجر فيما تغلّه ضيعته في الفيوم، ويقوم بتدريس نظرياته عن العصبية والعمران، ويتولى قضاء المالكية ويعزل عنه أربع مرات في سنواته الخمس التى عاشها ما بين لقاء تيمور ووفاته.

ويشهد فى السنة الأولى من عودته رسول تيمور إلى سلطان مصر الذى أجابه إلى الصلح الذى طلبه منه. ويحمل إليه الرسول ثمن البغلة التى أخذها منه تيمور، فلا يقبل ابن خلدون أخذ ثمن البغلة إلا بعد استئذان السلطان. ويصله الثمن بعد أن يأذن السلطان، ويكتب فى «التعريف» أن الثمن ـ الذى وصله بعد مدة ـ كان ناقصًا، غير أنه يحمد الله تعالى على السلامة و«الخلاص من ورطات الدنيا». ولكن هل خلص حقًا من ورطات الدنيا؟!

## ٤ ـ ورطات الدنيا

من الذى خلص من «ورطات الدنيا»، فى مسرحية (منمنمات تاريخية)؟ لا أحد. وقع الجميع فى شراك متباينة، وبراثن قوى غاضبة، وانفلت القمع من عقاله بأسماء مختلفة وشعارات متعددة. وبقيت المحصلة النهائية واحدة، قرينة الخراب الذى أطبق على الجميع والذى ترك دمشق أثرًا بعد عين. وتطغى رؤيا النهاية الدامية على المسرحية كلها، مخيفة، بشعة، ملحة، كأنها تريد أن تدمى وعى المشاهد القارئ، وتستفزه ليفارق سباته التقليدى، ويطرح عنه وخم العادة والتطبيع، ويتورط فى ورطات الدنيا القديمة الجديدة التى تحفرها المنمنمات التاريخية فى ذاكرة الوعى أو وعى الذاكرة. ومن ثم يطرح هذا المشاهد ـ القارئ على نفسه أسئلة شبيهة بالأسئلة التى كانت تصرخ داخل شرف الدين: أيمكن أن تتهاوى الأمة إلى هذا الدرك من التبلد والخذلان؟ ولماذا؟ وإلى متى؟ هل زمان قديم يسلم هذا الزمان الجديد مفاتيح أبوابنا؟ هل كان التتار هناك أم ههنا؟ وهل تلك قبيلة دالت أم أمة قالت لتيمور المعاصر: هيت لك؟

ولأن النمنمة تصوغ رؤيا فاجعة، فى تفاصيل قاتمة، دامية، فإن الدمار يشمل كل شئ، ولا ينجو منه إنسان أو جماد أو حيوان، كأنما نادى لسان الكون بنهاية تبسط ظلها كالجائحة الكونية التى لا تبقى ولا تذر، دون أن يستطيع أن يدفعها أحد أو يغير مسارها عزم. وليس يماثل برودة الطبيعة القاسية التى تجفو الشخصيات والأحداث سوى نذرها المشؤومة وعلاماتها المنحوسة، كأنها الوجه الآخر من الدمار الجمعى والعنف العارى الذى يفترش تفاصيل المسرحية فيغرقها بمشاهد سفك الدماء وأكوام الجثث وأهرام الجماجم، فضلاً عن انتهاك الأعراض وتقطيع الأجساد وتكتيم الأنفاس وشى المعذبين الذين يتطلعون إلى أولادهم وبناتهم يوطأون، ويلاط بهم من غير ستر، فى وضح النهار. وإذ يلعب التناص دوره، فى الإشارة إلى الانحدار الشامل والعنف الهمجى، فى القرون التى يؤثرها سعدالله ونوس مادة لمنمناته التاريخية، منذ (مغامرة رأس المملوك جابر) ١٩٦٩، فإن فاعلية التناص تصل الماضى بالحاضر وتومئ إلى موازيات العنف العارى الذى نراه حولنا، فى كل يوم من أيام هذا الزمان الذى نصرخ فيه قائلين: ما أشد وحشة هذا العالم.

وحتمية النهاية فى هذا العالم، كالغروب الشامل والسقوط الكلى، دوال متعددة المدلولات على عالم فارق حلمه القومى الكبير الذى انتهى الأمر به مصلوبًا مع الشرائحى، فى خاتمة المسرحية، فى عتمة القهر الماحق. ولا غرابة أن ينتهى كل شئ، فى النص، بصرخات المجذوب المروع الشاهد العلامة، والضحية النذير، يركض بين الأنقاض والموتى، مرعوبًا ظامئًا، وبردى يتدفق قربه بزيادة وشدة لم تعهد منذ سنوات، دون أن ينال قطرة ماء أو قبسة أمل. لكن صراخه المخيف يصك مسامع المشاهد ـ القارئ ويغز وعيه، فلا يتركه إلا بعد أن يدفعه إلى أن يفكر، بدوره، أو يبحث عن قبسة ضوء تكون بداية للنور، أو قطرة ماء تكون بشارة على تجدد دورة الحياة.

والواقع أن رمزية شعبان المجذوب هى الوجه الآخر من رمزية الماء الملتبس بين ضفتى بردى، رمزية تنطوى على دلالتين متناقضتين، يتعارض فيهما الجدب والخصب، النهاية المحتومة والبداية المقموعة. لكن تعارضهما يصل بينهما فى المجال الدلالى الذى يقرن بين رشفة الحليب وقطرة الماء فى معنى الرِّى، والعودة إلى صدر الأم أو رحم الأرض أوحضن الوطن المستباح. أما شعبان المجذوب فنشاهده دائمًا، فى التفاصيل الدالة للمسرحية، يحمل النهاية فى ملامح وجهه، ونبرات صوته، وأسماله الغريبة الممزقة، ونظرة عينه التى تبصر ما لا يراه غيره، فالنهاية التى يرهص بها هى البداية التى ينفذ إليها سواه. وحضوره الذى يجمع النقائض يجاور بين لمسة الرحمة وشعيرة الإدانة ولهفة البحث وصوت العزاء وشمول

الموت. وهو لا يجد ملاذه إلا فى صدر ريحانة الوجه الأنثوى من حضوره الذى يدرك أن الكل تتار، وقومنا تتار والتتار تتار، كلهم تتار، كلهم جلادون والضحية هم الفقراء.

أما بردى الذى يتحول حضوره إلى جماع متعدد من المدلولات، مرآة سحرية ترهص بالأحداث وتنعكس عليها الأحداث، فى المنمنمات التاريخية، فنرى ماءه أول مانراه فى غاية من الضحالة، كثرت الضفادع فيه كثرة فاحشة، حين همّ نائب الغيبة فى دمشق بالفرار، عندما بلغه خبر اقتراب تيمور من دمشق بعد سقوط حلب. ويتبدل ماء النهر كما تتبدل صور المرآة بتبدل ما يواجهها، من ضعف أو قوة، انحسار أو اندفاع، فتجرف المياه الأغصان والجذوع المنكسة، أو تغمر ما حول الضفتين، أو يغيض الماء فى موازاة ما حوله من المشاعر الجماعية أو الوقائع المتعارضة المتنافرة.

هذا البعد الرمزى الذى يصل بين التوظيف الدلالى لشخصية شعبان وماء بردى هو بعض البنية الرمزية الكبرى للمنمنمات التاريخية، خصوصًا فى طابعها الذى يدنى بها من بنية الأمثولة، ومن ثم يؤكد الخاصية البلاغية، بوصفها مجازًا مزدوج البعد، متبادل الدلالة، متعدد الإشارة. وذلك بواسطة عملية من المناقلة الدائمة التى تجعل من الماضى حاضرًا والحاضر ماضيًا، ومن العام خاصًا ومن الخاص عامًا، ومن اللازم ملزومًا والملزوم لازمًا. وإذا كان هذا التعدد هو بعض أسباب الحرص على النمنمة التاريخية الدقيقة، والجهد المضنى الذى تتراص به تفاصيل التناص فيما يشبه تراكيب الأرابيسك، فإن هذا الحرص نفسه هو المبرر التقنى لوظيفة دال النمنمة، من حيث هو دال أريد به لازم معناه ومعناه على السواء. إنها نمنمة تهدف إلى أن تدفعنا إلى قراءة نصوص الماضى بعين الحاضر، ولكن دون التخلى عن تاريخية الماضى، وقراءة نصوص الحاضر بعينى الماضى، مع الإبقاء على تاريخية العصر فى الوقت نفسه.

وليس مصادفة، والأمر كذلك، أن يلجأ فنان النمنمة التاريخية، سعد الله ونوس، إلى أحداث معروفة سلفًا، وأن يتعمد العودة إلى حكايات يعرفها المشاهد ـ القارئ مقدمًا، إما لأنها جزء من بنية الوعى الثقافى لهذا المشاهد ـ القارئ، أو لأنها بعض مخزونه الشعورى أو اللاشعورى. واختيار الدال من المعروف سلفًا له أهميته التى لا تقل عن أهمية التذكير بنظيره الدال فى ما كاد يشحب، أو شحب بالفعل، فى الذاكرة الفردية أو الجمعية من التاريخ القومى للأمة، خصوصًا فى المنطقة التى تحمل إمكان التشابه أو الاختلاف بين أطراف الحاضر والماضى فى معنى من المعانى. لكن يوازى ذلك فى الأهمية صياغة ما يتم اختياره من الماضى، أو الكشف عنه، وتركيب عناصره بما يصوغ المعنى المقصود، فى منمنمة لها دلالاتها التاريخية المكثفة، ووظيفتها التحريضية المعقدة. وأتصور أن الفصل بين هذه الجوانب إنما هو من قبيل التبسيط فحسب؛ ذلك لأن فعل الاختيار لا يمكن فصله عن فعل الكشف أو الصياغة، فكل واحد من هذه الأفعال طرف فى عملية بنائية واحدة، متفاعلة العناصر متضافرة العلاقات. وهى عملية تقلل من سطوة عنصر الحكاية، فى النهاية، بالقياس إلى عنصر التقنية الذى يحيل مادة الحكاية المعروفة سلفًا إلى عنصر وظيفى فى تجربة درامية حوارية. والهدف ليس التعريف بما هو غير معروف، بل تحويل المعروف من تاريخ الأمة إلى دراما جدلية، تتصارع فيها الآراء ـ كليًا أو جزئيًا ـ وتختلف فيها الأفكار، ويدخل المتفرج ـ المشاهد طرفًا واعيًا، فاعلاً فى صراع الفهم والتفسير، والحكم والتقييم. ومن ثم يؤدى المسرح دوره بوصفه ساحة للحرية، وفضاء للحياة المدنية الفعلية، حيث الإمكان الحقيقى لتأمل الشرط الإنسانى وممارسة الحوار.

هذا الهدف له أصوله النظرية فيما يؤكده سعد الله ونوس، كثيرًا، من أن إلهام المسرح الحقيقى لم يكن فى يوم من الأيام الحكاية بحد ذاتها، وإنما المعالجة الجديدة التى تتيح للمتفرج تأمل شرطه التاريخى والوجودى. ومعنى ذلك أن المتفرج الذى يسعى إليه سعد الله ونوس ليشاهد (منمنمات تاريخية) هو المتفرج الذى يقبل على المسرحية، لا ليسمع أو يشاهد حكايات جديدة، وإنما ليتأمل شرطه الاجتماعى والوجودى فى ضوء المنمنمات التى يقدمها الكاتب المسرحى للحكايات المعروفة سلفًا بشكل أو بآخر، الحكايات التى هى عنصر تأسيسى فى وعى هذا المتفرج

ووجدانه، لكن بهتت دلالتها لكثرة الألفة والعادة، وأصبحت تحتاج إلى من يزيح عنها حجاب الألفة والعادة، لتغدو من جديد موضوعًا لتأمل الشرط الإنسانى وممارسة الحوار، إما حول وجودها نفسه، أو أى وجود مغاير ترتبط به، على سبيل التضمن واللزوم.

وليس من المصادفة، والأمر كذلك، أن التناص هو سدى مسرح سعد الله ونوس ولحمته، حين نقارنه بغيره من كتاب جيله أو حتى الجيل السابق عليه. وسواء تحدثنا عن (الفيل يا ملك الزمان) أو (مغامرة رأس المملوك جابر) ١٩٦٩ أو (الملك هو الملك) ١٩٧٧ أو (منمنمات تاريخية ١٩٩٤ فى مستوى؛ أو عن (سهرة مع أبى خليل القبانى) ١٩٧٣ وأمثالها فى مستوى ثان؛ أو عن (رحلة حنظلة ١٩٧٨ و(الاغتصاب) ١٩٩٠ فى مستوى ثالث، فإننا نتحدث عن أبنية متواصلة، متنوعة، متحاورة فى علاقات التناص الذى يغدو قانونًا بنائيًا متعدد الوظائف فى كل هذه الأعمال. وأحسب أن لهذا التعدد مبرره حين يغلب الاتكاء على التراث العربى، بأنواعه المختلفة، وذلك لما يمثله هذا التراث من أطر مرجعية تظل فاعلة فى الحاضر الذى لابد من نقضه، أو نقده. إن ما ينطوى عليه هذا التراث من مخزون نفسى فعال، فى الحاضر، وأبنية القيم التى لا تزال تتحكم فى شعورنا ولاشعورنا الثقافى، يجعل منه أقرب إلى المرآة التى لابد أن يجتليها الحاضر ليكتشف فيها قبحه، أو يتعرف حضورها هى دون رتوش تجميلية.

وتعكس أغلب المرايا، فى مسرح سعد الله ونوس، إشكال «السلطة» وعلاقتها القمعية التى تحاول نمنمة التناص أن تكشف عن أسرارها الوظيفية أو وظيفتها البنيوية التى تجعل «الملك هو الملك» فى كل الأحوال. ولكن الأمر يختلف فى (منمنمات تاريخية) بالقياس إلى غيرها من المسرحيات السابقة عليها، فهذه أول مرة يركز مسرح سعد الله ونوس هذا التركيز على «دور» المثقفين بوصفهم الطليعة التى تسهم فى تقدم المجتمع أو تخلفه، فى صياغة علاقته المتكافئة مع الآخر أو علاقة التبعية، فى تغيير العالم أو تبريره. صحيح أن علاقات «السلطة» وبنيتها تظل ماثلة فى المنمنمات، لكن بؤرة التركيز لا تفارق المثقفين الذين تصاغ أدوارهم التشخيصية بواسطة التناص الذى يستحضر شخصيات النصف الثانى من القرن الثامن ومفتتح القرن التاسع للهجرة، ويصوغ من التفاصيل التاريخية المرتبطة بهذه الشخصيات وعلاقاتها منمنمات لأقنعة، تتحرك فى لعبة تشخيصية جديدة، عن دور المثقفين فى لحظة السقوط أو الغروب الشامل. وتتحرك هذه اللعبة التشخيصية الجديدة ما بين قطب السلب الذى يمثله التاجر المستغل (دلامة) والسلطان المستبد، (فرج بن برقوق، تيمور لنك) ويدعمه منطق النقل والتقليد، وقطب الإيجاب الذى ينطوى على أحلام البسطاء (أمثال مروان وخديجة، سعاد وشرف الدين) المتطلعين إلى حياة حرة عادلة، حافلة بإبداع العقل الإنسانى ومراحه الخلاق. ويهدف السؤال الجذرى الذى تدور حوله اللعبة إلى اكتشاف القطب الذى ينجذب إليه المشخصون (المثقفون) فيؤثر على مجرى الأحداث وصنع مصير دمشق الذى هو مصيرنا.

ويستلزم هذا السؤال الاهتمام بالتقنية التى تصوغه، والتركيز على نمنمة المنمنمات التى تعطى لكل بعد من أبعاده قدرًا متساويًا من الحضور. والنمنمة، فى ذاتها، تؤكد تشظى الوجود الذى يولد السؤال، كما تؤكد طبيعته التى لاتنطوى على مركز ترتد إليه كل العناصر.

إن التجزؤ والتناظر والتكرار وغياب العنصر المركزى الأوحد، فى النمنمة، هو الوجه الآخر لتعدد الإجابة عن السؤال، وتعدد تجليات السؤال فى الوقت نفسه. ولا شئ ينتمى إلى المطلقات فى الحضور المتشظى للنمنمة، أو الحضور المتكافئ الأبعاد من الإجابات. والنسبية هى الوجه الآخر من هذا الحضور. وتعرية تقنية النمنمة هى البعد الملازم لهذه النسبية التى لا يزعم فيها طرف امتلاك الحقيقة كلها أو احتكارها لنفسه.

ويعنى ذلك تعدد الشخصيات، أو الإكثار منها بالقدر الذى يستوعب كل الأطراف ويمثلها، ويحقق التوزيع العادل للمواقف المتعارضة المتناقضة المطروحة على المتفرج - القارئ للاختيار بينها. وفى الوقت نفسه الكشف عن التقنية بما يبين عن طبيعة الهدف منها، لا من حيث هى لعبة

جمالية خالصة بل لعبة تشخيصية حوارية، المتفرج المشاهد طرف فيها. وله حضوره المتعدد الأبعاد. شأنه فى ذلك شأن اللعبة الحوارية التى يدخلها، والتى تكشف عن قواعدها أثناء أدائها، وتضع حاملها إلى جانب محمولها.

وحين تعتمد اللعبة التشخيصية على التناص، وتنسج بواسطته نمنمة الأمثولة التى تنبنى بها، فإنها توازى بين الأداء السردى والتشخيص التمثيلى. وتوازى بين لغة الماضى ولغة الحاضر، لغة المؤرخ القديم التى تسترجع نصوص التاريخ وتضفرها فى تضمينات دالة ومسكوكات مجانسة وكتابات كاشفة، ولغة الحوار المتعدد الأبعاد والمستويات، فى مناقلته بين الشخصيات المبتدعة والشخصيات المستلة من التاريخ، بين ظاهر الشخصية وباطنها، بين المعلن من خطابها والمسكوت عنه، بين ما تقوله الشخصية وما يعلق أو يعقب به المشخص لها. وتتعدد الأدوار التى تتحول بها الشخصيات إلى أمثولات فرعية، فتكتسب قدراً من التجريد، ولا نرى منها إلا الملامح الإجمالية وليس التفصيلات النفسية الواقعية أو التى توهم بالواقعية، فهى أقنعة لا تتقمص الدور بل تشخصه فحسب. ولكن يزدوج الأداء، وتتعدد مستوياته، ما بين الشخصيات الفرعية والشخصيات الأساسية، فالأخيرة بوجه خاص هى الدال والمدلول، فاعل التأمل ومفعوله، موضوع اللعبة ومن يؤديها. ومن ثم تنفرد بثنائية الأداء الذى يدخل المشخص فى الدور ويخرجه منه، أو ينطقه بلسان القناع ويعلق على ما نطقه، فى مناقلة متعددة الأبعاد، لا نراها إلا فى تشخيص أدوار «المثقفين» دون غيرهم.

ويعتمد هذا التشخيص، بحكم تجريده، على علاقات بسيطة البعد، حدِّية، فهو ثنائيات ثلاثية الأبعاد، تقوم على علاقات التضاد والمماثلة والموازاة. وهى علاقات تؤكد التشظى بما تقترن به من تعدد، وتؤكد النسبية بما تقترن به من تجريد، وتفرض على المشاهد ـ القارئ دور الاختيار بين المواقف والاتجاهات. وأكثر هذه العلاقات إلحاحًا هى علاقة التضاد التى تقابل بين الشرائحى من ناحية والتادلى وابن مفلح وابن النابلسى من ناحية ثانية، كما تقابل بين التادلى وابن مفلح، وبين ابن خلدون والشرائحى، وبين الشرائحى والملكاوى، وآزدار وشهاب الدين.. إلخ. وهى علاقة ملازمة للأمثولات التعليمية عادة. وتبرز التقابل بين العقل والنقل، والتعارض بين تغيير العالم وتبريره، ورجل السيف ورجل الفكر، ومبدأ الحلم ومبدأ الواقع، والجيل الآفل والجيل الطالع.

وتوازى هذه العلاقة المماثلة التى تكشف عن أوجه الشبه بين الثنائيات التى تصل الأزواج (خديجة ومروان، سعاد وشرف الدين، ياسمين وإبراهيم... إلخ) وتوقع عليها نتيجة مماثلة. أما علاقة التوازى فهى التى تجعل من تيمور الوجه الآخر لفرج بن برقوق، ومن دلامة الوجه الآخر لابن خلدون، فهى العلاقة التى تضع الطغاة من الصغار والكبار فى المتصل نفسه، وتستبدل برجل العلم رجل المال، فى الحس العملى الذى لا يعرف سوى الشطارة.

وعندما يقول دلامة التاجر إن التجارة صورة الدنيا، وأصل النشاط والعمران، فإنه يصوغ تبريراً للسقوط لا يختلف عن تبرير ابن خلدون. ولا يختلف تبرير كليهما، فى التحليل الأخير، عن اعتراف التادلى الذى كشف عن جوهر إشكالية المثقفين، فى تقديره، بقوله:

> قد أغرتنا نحن العلماء زينة هذه الدنيا، فتهافتنا عليها، ورحنا نتوسل الأسباب لكى نصل إلى المناصب. ولم نتورع عن الحطة وهدر الكرامة، ولم نترفع عن الرشوة وشراء العلاوة... وبدلاً من أن نكون طليعة الأمة، وكلمة الحق التى تقوّم الأحوال، وتروع السلاطين، نزلنا من أهل الدولة منزلة سوء.

وذلك قول يخاطب به التادلى أقرانه من مثقفى أوائل القرن التاسع للهجرة، ويحاور به، فى الوقت نفسه، أشباهه ونقائضه ومشاهديه وشهوده وقضاته من أهل العقد الثانى من القرن الخامس عشر للهجرة.

# السؤال الديمقراطى فى مشروع سعد الله ونوس

عبلة الروينى*

الديمقراطية ليست لفظة للاستهلاك، لكنها كانت دائما فى مسرح سعدالله ونوس نوعاً من ابتكار حرية مجازية تقاوم القمع، وشرطاً أساسياً لتجاوز الخطابة والتحيز والتلقين؛ فهو يكتب كى يمتحن الصواب ويفتش عنه. ليس ثمة يقين ثابت أو صواب جاهز ومحدد، يقدمه لنفسه أو للقارئ، لكن الكتابة عنده محاولة للكشف عن آليات يمكن أن تهيئ الأذهان لاكتشاف هذا الصواب وفتح نوافذ الحوار.

هكذا أسس سعدالله ونوس مشروعه المسرحى على إمكان «الحوار» وجدل العلاقة بين العرض والجمهور؛ حيث المسرح:

> هو الأداة الأقدر، والمكان النموذجى الذى يتأمل فيه الإنسان شرطه التاريخى والوجودى، وهو المكان الذى يكسر فيه المتفرج محارته كى يتأمل شرطه الإنسانى فى سياق جماعى يوقظ انتماءه إلى الجماعة، ويعلمه الحوار وتعدد مستوياته.. فهناك حوار يتم داخل العرض المسرحى، وهناك حوار مضمر بين العرض والمتفرج، وهناك حوار ثالث بين المتفرجين أنفسهم، وفى مستوى أبعد هناك حوار بين الاحتفال المسرحى (عرضا وجمهورا) وبين المدينة التى يتم فيها الاحتفال.. وفى كل مستوى من مستويات الحوار هذه ننعتق من كآبة وحدتنا، ونزداد إحساساً ووعياً بجماعيتنا، ولهذا فالمسرح ليس تجلياً من تجليات المجتمع المدنى، بل هو شرط قيام هذا المجتمع وضرورة من ضرورات نموه وازدهاره.[1]

ومع اتساق المشروع المسرحى لسعدالله ونوس انشغل الكثير من النقاد بتحديد خطوطه وتقسيمها إلى ثلاث مراحل:

---

* ناقدة مسرحية، مصر.

ـ البدايات: وتضم مجموعة من النصوص المسرحية القصيرة، منها (جثة على الرصيف)، (مأساة بائع الدبس)، (فصد الدم)، (المقهى الزجاجي)، (الجراد)، (الرسول المجهول فى مأتم أنتيجونا) وتمتد هذه المرحلة بين عامى ١٩٦٤ و ١٩٦٨.

ـ مرحلة الالتزام الماركسى الصارم والسؤال الإيديولوجى المنشغل بتحليل بنية السلطة، وتضم من مسرحياته (مغامرة رأس المملوك جابر)، (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران)، (سهرة مع أبى خليل القبانى)، (الفيل يا ملك الزمان)، (الملك هو الملك)، وتقع بين عامى ١٩٦٨ و ١٩٨٩.

ـ مرحلة أخيرة، تبدأ من مسرحية (اغتصاب) ـ ١٩٩٠، حتى (الأيام المخمورة) ـ ١٩٩٧، وتضم مسرحيات (منمنمات تاريخية)، (طقوس الإشارات والتحولات)، (ملحمة السراب)، (أحلام شقية)، (يوم من زماننا)، حيث تطل الخصوصيات الفردية، وينشغل الكاتب بالمكونات النفسية والنوازع والأهواء لشخصياته المسرحية.

وفى التقسيم النقدى الصارم والمحدد محاولة تبسيطية لقراءة المشروع المسرحى المتنامى والمتنوع فى أسئلته الجمالية والفكرية، ليس بين مرحلة وأخرى، بل بين المسرحية والمسرحية التى تسبقها، دون أن يتنكر الكاتب لمرتكزاته الفكرية والفنية والإيديولوجية. فليس ثم تحول أو انقلاب ينفى ما سبقه أو يناقضه، لكنها صيرورة الوعى التاريخى المركب التى احتفظ بها دائما سعدالله ونوس بوصفها مقوما جوهريا من مقومات ثقافته الوطنية، وهى أيضا متغيرات الواقع وموقف الكاتب ونضجه، مع إعادة النظر المتواصلة لتحقيق هذا النضج، وكلها أسئلة متلاحقة ومراجعات مستمرة سمحت له بالغوص الأعمق داخل الواقع، وكتابة مسرحيات لم تكن فى رأيه سوى مجرد اقتراحات أو جدول أعمال مصاغ بصورة فنية، ولا يخلو من جوانب جمالية، لكى تغرى بـ «الحوار».

### ديمقراطية الأنواع المسرحية:

عندما طرح سعدالله ونوس مفهومه حول (مسرح التسييس) فى بياناته المسرحية (١٩٦٨)، متجاوزاً مفهوم المسرح السياسى الملتبس فى عموميته، كان يجيب عن سؤال: أية سياسة، وأية صيغة فنية يمكن أن تحقق فعالية أكبر؟

كان المقصود هو طرح المشكلات السياسية من خلال قوانينها العميقة وعلاقاتها المترابطة والمتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصادية والسياسية، واكتشاف أفق تقدمى لهذه المشاكل؛ أى أن التسييس فى مسرح سعدالله ونوس كان الخيار التقدمى للمسرح السياسى، وهو فى جوهره وتعريفه ـ كما حدده فى البيانات المسرحية:

> حوار بين مساحتين (العرض المسرحى) و(الجمهور)، واختيار دائم للوسائل الفنية التى تحقق أعلى إمكانية لتقديم هذا الحوار.[٢]

فى (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران)، لم يهتم ونوس كثيراً بالصيغة الفنية إلا بمقدار قدرتها على إنتاج المشاركة والحوار، ولم يهمه كثيراً أن العرض المسرحى يمكن أن يتوقف فى لحظة من اللحظات، ويتشعب إلى حوارات حية بين المتفرجين والممثلين أو بين المتفرجين بعضهم وبعض. بل إن صيغة الحفل، بشكلها السياسى التحريضى الذى أدى إلى الدفع بمؤلفها للمثول أمام المخابرات العامة، وبشكلها الفنى بفاعليته المباشرة، قد دفعت سعدالله إلى المراجعة حين اكتشف أن العرض المسرحى لم ينته بخروج الجمهور فى مظاهرة عامة[٣]، وأن المسرح كما قال بريخت: «لا يستطيع أن يقوم بثورة أو أن يبدل بنيان المجتمع».[٤]

أدرك سعدالله ونوس أن فعالية المسرح ليست فى إنجاز الثورة وتغيير حركة التاريخ، ولكنها جزء من هذه الجهود اليومية، وإمكان متواضع من إمكانات التغير. وتتمثل فعالية المسرح العميقة فى:

> أن يكون وسيلة معرفية توسع أفق المتفرج معرفيا، وأنه وسيلة جمالية توقظ بذهن المتفرج قابليات للذوق والتذوق المختلفة، وتتقاطع مع القيم الجمالية التى يعممها الفن والإعلام السائدين.[٥]

انشغل سعدالله ونوس بسؤال البحث؛ فكل نص مسرحى هو محاولة تجريب وإعادة نظر على مستوى الكتابة والوسائل وعلى مستوى العلاقات اللغوية. لم تكرر مسرحية بنية

سابقتها؛ إنها «ديمقراطية النظر إلى الأنواع المسرحية» بتعبير محمد دكروب.

فجوهر «اللعبة» المسرحية في (الملك هو الملك) لا يرتبط بطبيعة الدرس التعليمي أو عملية التوعية التي يقوم بها، ولكن يكمن في طبيعتها الديمقراطية التي تسمح بالمشاركة؛ فالذين يقدمون «اللعبة» يتعلمون ويعلمون في آن، وهم لا يحللون السلطة فقط وإنما يتناقشون حولها أيضا.

(اللعبة) فعل مشاركة، يفترض حضور الآخر، ليس بوصفه متفرجا أو مشاهدا، ولكن بوصفه طرفاً حقيقيا وفعالاً فيها. إنها كسر للعزلة بين العازل والمعزول، كسر للتقليد والتلقين وكل جماليات التوقع النمطية؛ إنها التجسيد الفعلي الحر للحوار مع الآخر.

وفي الشكل الاحتفالي المفتوح في (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) دعوة إلى المشاركة وتجريب وسائل متنوعة لتحقيق أقصى فعالية للحوار.

وبرغم قصدية الدفع بالمتفرج وتوريطه في الحوار، حيث يضع سعدالله ونوس في سياق العمل المسرحي متفرجين يتحدثون ويتناقشون، ويقدمون نموذجاً لما يستطيعه المتفرج أو لما ينبغي أن يكون عليه، فإن تلك القصدية والوسائل التي تبدو مصطنعة هما محاولة لكسر طوق الصمت، ووسيلة مقترحة لتأسيس فعل المشاركة والتدريب عليه، لفتح نوافذ الحوار حتى لو تجاوز المتفرجون العرض المسرحي في الحوار الممتد بينهم. وفي استخدام «المقهى» الذي يقدم خلاله «الحكواتي» حكايته في (مغامرة رأس المملوك جابر) شكل آخر يسمح بتدخل رواد المقهى وزبائنه في مجريات الأحداث والتعليق عليها؛ فليس للمسرحية بداية دقيقة، والسياق نفسه لا يتخذ شكلا صارما أو معماريا؛ فالمقهى ليس مكان الحدث ولكنه المسرح نفسه (خشبة وصالة)، ومن خلاله يكسر الطوق اليابس للعرض المسرحي، ويتخلص من طقوس العمل الدائري العام لتحقيق إمكان عفوي ولانتزاع هامش للارتجال؛ فمعمار المقهى يكسر كل حصار وعزلة تشكيلية، كما أن وضعه بوصفه مكانا يعكس وظيفة داخل الحياة الاجتماعية والبيئة الشعبية، يفرض مشاركة حية وحيوية في إبداع الصورة المسرحية.

لم يقدم سعدالله ونوس شكلاً فنياً محدداً باعتباره الشكل النهائي؛ لم يقدم نصوصاً مسرحية «تامة» أو «مغلقة»، لكنه كتب دائما للعرض المسرحي نصاً مقترحاً لمخرج مجتهد وفريق عمل متجانس، وجمهور عليه أن يشارك بنوع من الإيجابية.

في كل مسرحية من مسرحيات ونوس هامش مطروح للبحث والاجتهاد، مساحة فارغة تركت عمداً كي يملأها العرض المسرحي. هكذا طالب سعدالله ونوس كل مخرج مسرحي يتناول أعماله ببحث مواز على المستوى الإبداعي لبحث النص الذي يقدمه بوصفه مؤلفا، دون أن تعني دعوته معارضة النص أو تشويه مقولته الرئيسية، ولكن يجب أن يتعهد المخرج المقولة وينميها في جغرافيا وتاريخ جديدين.

في تجربة (سهرة مع أبي خليل القباني) التي قام بإخراجها فواز الساجر مثال واضح لهامش الحرية الممتد بين المؤلف والمخرج. يشير سعدالله في مقدمة نص (القباني):

> إن محاولتي لتقديم الشريحة التاريخية العريضة التي نشأ فيها القباني، ربما أدت إلى تطويل المسرحية بما قد يمد وقت العرض بأكثر مما يجب، فإذا اقتضت الضرورة يمكن اختصار بعض المشاهد بما لا يربك الصورة العامة عن العصر واتجاهاته.(٦)

ويشير أيضاً إلى أن:

> هناك إمكانات عديدة لتقديم (فصل الولاة) بالمسرحية والأسلوب الذي اتبعه في خروج أو دخول الممثل ليست إلا اقتراحا أولياً والتقيد به غير ضروري.(٧)

وعندما أخرج فواز الساجر المسرحية مع طلاب أول دفعة تخرجت من المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق:

> أجرى تعديلات على النص، وقام بإعادة ترتيب المشاهد، وأبرز التداخل في رواية (هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب) وبين الحكاية الوثائقية التي تتناول تجربة القباني، ونضاله من أجل إقامة مسرح في دمشق.(٨)

وقبل سعدالله ونوس هذه التعديلات الجوهرية، بل قام بنشرها ضمن «أعماله الكاملة» ) مطالباً باعتمادها فى أى عرض جديد لهذه المسرحية.

الهامش الديمقراطى نفسه فى العلاقة مع المخرج امتد واتسع فى مسرحية (الملك هو الملك) عندما أخرجها مراد منير للمسرح الحديث بالقاهرة (١٩٨٦) حيث قام الشاعر أحمد فؤاد نجم بكتابة مقاطع نثرية ونكات شعبية وأغنيات بالعامية المصرية، شكلت نصاً موازياً لنص (الملك هو الملك) فى لغته الفصحى العذبة الراقية، وهو تدخل إخراجى أحدث جدلاً بين العامية والفصحى على مستوى بنية العلاقات بالنص. وبرغم اختلاف الكثير من النقاد حول حجم تدخلات المخرج وطبيعتها فقد وافق سعدالله ونوس وأعلن رضاءه التام عن العرض المسرحى الذى رآه مخلصاً لرؤيته ومقولته الأساسية.

## عربة التاريخ

كان سؤاله المطروح دائما على نفسه: إلى أى حد فى اطمئنانه اليقينى والإيديولوجى يستجيب لبقايا لاهوتية مقدسة مستقرة فى لاوعيه؟

سؤال راوده كثيرا حين امتد الصمت والتوقف عن الكتابة لأكثر من تسع سنوات (١٩٧٩ ـ ١٩٨٩) بعد كتابة (الملك هو الملك) (ورحلة حنظلة) المأخوذة عن (موكنبوت) لبيتر فايس. كانت ثمة مراجعة جوهرية، وكان الصمت ضرورة رأى سعدالله أنه لا يستطيع تفاديها.

لقد كانت مراجعة للذات، ولأوضاع جيل من المثقفين بسّطوا التاريخ فى فورة حماستهم وتعجلهم، فحولوه إلى عدد من اللافتات والشعارات. وكانت مراجعة جوهرية، أحس خلالها أن مسؤوليته بوصفه مثقفا قد تضاعفت كثيراً، وأن عليه أن يتأمل بفهم وبعمق ما يجرى حوله: هزيمة ١٩٦٧، انكسار المشروع الناصرى، انكسار المعسكر الاشتراكى، تزايد هيمنة السلطة فى مقابل تهميش المجتمع، هشاشة القوى السياسية وضعف قدرتها على المقاومة وعلى صياغة أساليب نضال مبتكرة وفعالة، حرب الخليج وما أصابتنا به من عرى كامل... إلخ.

لم يقفز سعدالله ونوس من عربة التاريخ مستسلماً لليأس، ولم يطمئن فى مواجهة تلك الانهيارات المتلاحقة إلى التبسيطية والإيمائية السطحية. بدت مراجعاته تتكشف عن رؤية أكثر عمقاً وأكثر تعقيداً من علاقة السلطة/ المجتمع:

> هناك تركيب ثلاثى بحاجة إلى الغوص فيه أكثر لمحاولة استكشافه .. بنى اجتماعية متخلفة جداً مع بنى اجتماعية حديثة شكلياً، وغياب أى تساوق مشروع مستقبلى يمكن أن تقوم به دولة عصرية، لا تتعادى فيها السلطة مع المجتمع بحيث تهمش السلطة مجتمعها وتجبره على العودة فى آلية دفاعية سلبية إلى بناه التقليدية والأخلاقية المفوتة .. لم يعد تغير السلطة هو شرط تحقيق التقدم المنشود.. الشئ الأصعب هو تغيير المجتمع، هز سكونه ونوسانه واستغراقه بالخرافة.[٩]

أطل الفرد برأسه وعالمه الخاص فى مسرح سعدالله ونوس، أصبح بالإمكان لديه أن يحب فرديته، وألا يعتقد على الإطلاق أنه إذا اغتنى من حيث وجوده الفردى إنما يمزق شمل الجماعة والعمل الجماعى. لم يعد يتجاهل الاستثناء والتفرد والمكونات النفسية، مؤكدا أنها مما يمنح الجماعة قوة إنسانية، ويجاوز كونها جمعا من آحاد فارغة. هكذا تناول أهواء الشخصية الفردية ونوازعها بعيداً عن وضعيتها التاريخية أو الاجتماعية أو السياسية فى نصه الأهم (طقوس الإشارات والتحولات)، وهكذا أصبح بالإمكان ملامسة الحسية فى الكثير من نصوصه الأخيرة، فما كان يلمح به أو يشير إليه، أصبح مشهداً واضحاً ومجسداً دون أن يعتقد أن تلك «أمور برجوازية».

لم يقفز سعدالله من عربة التاريخ، لكنه أدرك بعد طول مراجعة: أن الوعى التاريخى ليس يقيناً ثابتاً، ليس مجرد شعار ولا تحيز إيديولوجى، إنما ممارسة واعية ونقد وإعادة نظر ومراجعة مستمرة، إنه معرفة الذات بلا أوهام، ومعرفة العام بعمق ونفاذ، وإنه باختصار فك ارتباط نهائى مع اللاهوت واليقين وكل اطمئنان كامل ونهائى:

عندما كثر الحديث عن البيروسترويكا ولا سيما فى العام ١٩٨٧ مع صدور كتاب جورباتشوف، كنت أتوقع حـــدوث أزمـــة وعى لدى كل الأحزاب الشيوعية العربية، وكنت أتوقع حدوث نوع من التمزقات والصدامات على مستوى الأفراد والأحزاب معا، وكم كانت المفاجأة موجعة حين نظرت حولى وجدت أنه لم تحدث أزمة وعى ولم تحدث تمزقات أو فصامات، بل وكان يتم التكيف وبتبعية فاضحة مع هذا التغير الكبير الذى يطال بنى نظرية عميقة.(١٠)

المفاجأة نفسها أصابته فى المعركة السياسية التى أحدثها نصه المسرحى (اغتصاب) المستند إلى نص الكاتب الإسبانى بويرو باييخو (القصة المزدوجة للدكتور بالمى)، التى تناول فيها سعدالله ونوس الصراع العربى الإسرائيلى، واقترح فى نهايتها حواراً مفتوحاً بينه وبين الدكتور «منوحين»، إحدى الشخصيات الإسرائيلية فى النص.

امتد الخلاف السياسى إلى حد اتهام سعدالله ونوس بالخيانة، ورأى سعدالله أن كثيراً من المثقفين يتناقشون حول المسرحية وطرحها السياسى بمنطق كان سائدا فى عام ١٩٤٨ دون حساب لمسيرة الأعوام الطويلة ومتغيراتها، وأننا مازلنا نواجه إسرائيل بآليات لاهوتية وبدائية، وأننا رتبنا تعاملنا مع العدو على أسس طقوسية وشعائرية متخلين عن كل وعى تاريخى.(١١)

أسئلة متلاحقة ومراجعة دائمة هى موقف أصيل لهذا الكاتب، لم يتنكر فيها لمرتكزاته الفكرية والإيديولوجية. وحين بدت «الليبرالية» ــ التى أشار إليها فى مقدمته لكتاب (قضايا وشهادات) ــ ملتبسة علىّ من كاتب يستند بعمق إلى منهجية ماركسية ورؤية مادية للتاريخ، كتب إلىّ:

هل تظنى أن بوسع الماركسية أن تحقق مجتمعاً اشتراكياً إن لم تكن مؤسسة على مجتمع انصهر وتبين وتفتح فى سياق ليبرالى.. ثم ألم تكن واحدة من أخطائنا الكبيرة ــ نحن الماركسيين ــ أننا لم نقدر ثراء الليبرالية وأنه دون العقلانية وحرية السجال ما كان بوسع الانتماء الماركسى أن يكون إلا شكلاً جديداً من أشكال الانتماء اللاهوتى منغلقاً على نصوصه وشعاراته.

**الهوامش:**

(١) انظر حواره مع مارى إلياس، مجلة الطريق، السنة الخامسة والخمسون، العدد الأول، يناير ١٩٩٦، ص ص٩٦-١٠٤.

(٢) **الأعمال الكاملة** (٣ مجلدات)، الأهالى للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩٦، مقدمة مغامرة رأس المملوك جابر، مج١، ص١٣١.

(٣) **الأعمال الكاملة**، المرجع السابق، مج٣، ص ص ٢٣٨ ــ ٢٣٩.

(٤) المرجع السابق، مج ٣، ص ٣٦.

(٥) المرجع السابق، مج ٣، ص ١١٥.

(٦) مقدمة سهرة مع أبى خليل القبانى، **الأعمال الكاملة**، مرجع سابق، مج ١، ص٥٨٧.

(٧) نفسه، ص ٥٨٨.

(٨) نفسه، ص ٦٨٥.

(٩) انظر حواره مع مارى إلياس، مرجع سابق.

(١٠) **الأعمال الكاملة**، مرجع سابق، مج٣، ص٦٤٨.

(١١) نفسه، ص ٦٩٢، بتصرف يسير فى الصياغة.

# ونوس كما رأيته

هناء عبدالفتاح*

أستطيع أن أتخذ أية مساحة فارغة وأدعوها خشبة مسرح عارية.. فإذا سار إنسان عبر هذه المساحة الفارغة فى حين يرقبه إنسان آخر، فإن هذا كل ما هو ضرورى كى يتحقق فعل من أفعال المسرح.

بيتر بروك[1].

كان لقائى الفنى بسعد الله ونوس لقاء عاديا من تلك اللقاءات الفنية التى تحدث فجأة ثم سرعان ما تنتهى. تمّ هذا اللقاء فى الشهور الأولى من عام ١٩٧١ . فقد قرأت له مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) الصادرة فى إحدى المجلات القاهرية الأسبوعية. استفزتنى قراءتها، فأتبعتها بقراءات متعددة متتابعة؛ كشفت لى كل قراءة منها استقراء جانب آخر من جوانب الإبداع الدرامى فى نص ونوس، وغوصاً أتلمس فيه كاتبا يضع خشبة المسرح بكل مفرداتها وتقنياتها نصب عينيه، ويخلق اتحادا ما بين الدراما والمسرح، وترابطاً ما بين الفعل الدرامى والحدث المسرحى، وديناميكية تحيل السطور المكتوبة إلى كائنات حية فاعلة، وخشبة مسرح تبدلت تقليديتها وتعلّبها (من مسرح العلبة الإيطالى) إلى فضاءات مسرحية غير تقليدية تحتضن تفاصيل الواقع وتمزجه بخصوصية المناخ المسرحى الحى، وبجماليات العمل الفنى المتفرد!

---

* مخرج مسرحى، مصر.

## ونوس للمرة الأولى فى مصر

كان منوطاً بى إخراج عمل مسرحى لفرقة الشرقية المسرحية التابعة لمحافظة الشرقية وإدارة الثقافة الجماهيرية* وقد كانت ولا تزال إحدى الفرق القومية المسرحية المتميزة. أصررت على تقديم مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) لهذه الفرقة، رغم الآراء المعارضة الواقفة بالمرصاد ضد تقديم العرض. فالعمل باللغة العربية، يطرح قضية السلطة فوق خشبة المسرح فى إقليم من أقاليم مصر، هو طريق محفوف بالمخاطر على حد زعمهم. وقيل لى كذلك إن الجمهور الإقليمى لا يشبه جمهور العاصمة فى تميزه ؛ ومن حق هذا الجمهور أن يشاهد عرضاً يفهمه! ـ ثم لماذا نقدم «ونوس» وهوكاتب سورى ولدينا كتابنا المسرحيون المصريون؟!!

ورغم تباين هذه الآراء المضادة، فقد قويت عزيمتى وزادت رغبتى فى تقديم هذا العرض المسرحى الذى استضيف فيه «ونوس» للمرة الأولى بمصر فوق خشبة المسرح .كان المسؤولون عن المسرح فى الأقاليم أيامها من نخبة رجال المسرح: الكاتب الكبير ألفريد فرج، والفنان القدير حمدى غيث، والكاتب الكبير سعد الدين وهبه الذى كان يرأس جهاز الثقافة الجماهيرية. ساعدنى هؤلاء ولم يعترضوا على اختيارى.

أما مسألة تقسيم النظارة إلى قسمين أو فئتين: فئة مثقفة تنتمى ـ من وجهة نظر البعض ـ إلى العاصمة، وفئة أقل ثقافة ـ كما يدعون ـ فهو حكم ينقصه الإدراك والوعىّ والمعرفة بما يدور حقيقةً فى المحافظات؛ ذلك لأن جمهور الأقاليم متذوق واعٍ متعطش لمعرفة الجديد، قادر على اختيار الجيد من الردئ.

قررت، إذن، البدء فى إخراج (الفيل يا ملك الزمان) العمل المسرحى الأول لسعد الله ونوس فى مصر. كان لابد لى أن أنتقى بجواره نصا مسرحيا يكمل الخط الفكرى فيها ويؤكده، فاخترت نص توفيق الحكيم (رحلة قطار).

## المدخل إلى ونوس

اكتملت أخيراً السهرة المسرحية بجزأيها: (رحلة قطار) و (الفيل يا ملك الزمان). لقد اخترت ـ عن وعى ـ نص الحكيم ليكون أرضية جيدة ممهدة للنظارة فى محافظة الشرقية؛ لاستقبال نص الكاتب السورى وتذوقه. ورغم أن نص الحكيم كان كذلك مكتوباً باللغة العربية، فإنه كان أقرب فى صياغته اللغوية إلى اللهجة العامية، وكلّفت كاتبا شاباً من الشرقية (أحمد عفيفى) بإعدادها إلى العامية. وبذلك أصبحت (رحلة قطار) مدخل إلهام لى، لأعد المتلقى كى يتذوق (الفيل يا ملك الزمان). الأطروحتان معاصرتان، والفكرتان واضحتان، ودلالة العملين موحية وقادرة على التنبؤ.

و(رحلة قطار) كانت تعبيراً فى السبعينيات عن تساؤل آخر مطروح صاغه المصريون عند محاولتهم إعادة تقييم ثورة ٥٢، بعد نكسة ٦٧، واستكشاف الطريق السياسى الصحيح سواء أكان اشتراكيا آتيا لنا من الشرق أم إيديولوچية الانفتاح حسب تصور رأسمالى استهلاكى؟!.. لكنّ (رحلة قطار) الحكيم لم تكن دعوى سياسية سفسطائية أو تساؤلاً مباشراً ساذجاً؛ بل كانت محاولة من الحكيم للبحث عن أنفسنا بعد أن أصبنا بالإحباط والتخبط؛ رحلة ناجحة لتلمس حالة الضياع، وتأكيد فقدان معالم الطريق التى مسختها الأمانى الكاذبة، وضيعتها الأوهام الملفقة.

فضلاً عن ذلك، كانت (رحلة قطار) جسرا يسير فوقه المتفرج عند مشاهدته للولوج فى رحلة أخرى، هى رحلة شعب داخل قرية؛ يرتحل للملك شاكيا إليه فيله الملكى وقوته الغاشمة المدمرة للقرية. كانت (رحلة قطار) مدخلا لرحلة الرعية فى (الفيل يا ملك الزمان).

## فيل ونوس النزق ومأزق الرؤية فى القراءة الأولى

يصنع سعد الله المشهد الذى وقعت عليه البصيرة، يخلق المشهد الذى رآه بالعقل،كأن مشاهد النهار المتناثرة مزورة ومليئة بالغبار، وعلى الفضولى الخاص، الذى يحتقب الفضول والنزاهة وهواجس العقل، أن يعيد المشاهد إلى وضعها الصحيح، حيث تكون كما يجب أن تكون، عارية نظيفة، وبعيدة عن غبش العين وأوهام العقل المضطرب[٢].

## فيصل دراج

لم يكن أمامى عند قراءتى مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) إلا أن أتبنى فى رؤيتى الإخراجية طريقين: إما حرفية الترجمة، أو تجريد التأويل. عند فرقة مسرحية كفرقة الشرقية المسرحية، كان علىّ ـ بعد قراءات متعددة ـ أن أشكل صيغة للعرض المسرحى تجمع بين طريقين: المحافظة على روح نص ونوس ومقولته السياسية، وتشكيل خشبة المسرح التى تقوم بتأويل الحدث الدرامى والفعل المسرحى من وجهة نظرى الإخراجية.

أصبت بحالة من الخوف وقدر هائل من الحيرة عند تشكيلى هذه الرؤية، فمسرحية (الفيل يا ملك الزمان) تدور أحداثها فى أماكن متتالية تشكل فضاءين: زمانيا ومكانيا رغم المحدودية الزمانية وواقعية الأمكنة المطروحة:

ـ زقاق تحاصره فى الخلف بيوت بائسة (القرار).

ـ باحة عامة يجتمع فيها أهل القرية (تدريبات).

ـ أمام قصر الملك.

ـ أمام الملك.

وطرحت تساؤلاً يشكل مسار رؤيتى الإخراجية: كيف يكون التصور الزمانى والمكانى لهذا العرض؟ أيكون المطروح أن أخلق تفاصيل واقعية للأحداث وأضعها فوق الخشبة تحدد الأمكنة والأزمنة كلاً على حده؛ بحيث تشكل المسرحية فى مجموعها منهجا يقوم على رؤية حرفية تترجم رؤية ونوس النصية التى يكون الحوار فيها البطل الحقيقى للعرض المسرحى، أم ينبغى أن تكون ثمة رؤية تستند طبقاً لمقولة بروك فى (مساحته الفارغة) إلى مجرد «خشبة مسرح عارية»، ووفقا لما يقول فيصل دراج: «مشاهد عارية نظيفة، بعيدة عن غبش العين وأوهام العقل المضطرب»... رؤية تعيد ترتيب حيوات البشر (الرعية) وترتيب أماكنهم، وأزمانهم؟!

اتسقت رؤيتى الإخراجية مع رؤية أخرى ووضعتها أمامى هدفا، وهو أنه يجب ألا أترفع على المتفرج، بل على قدر الاستطاعة أن أخلق له المناخ اللازم لإدخاله بقناعة فى إهاب شخوص القرية. وذلك بتشييد الجو

المحيط وبناء الوحدات الأساسية الموحية بالزقاق تارة، وبالباحة تارة أخرى، وقصر الملك مرة ثالثة، وأمام الملك فى نهاية المسرحية.

حاولت أن أضع لنفسى هدفا آخر، وهو أن أكون تابعا ـ إن جاز لى استخدام هذا التعبير ـ لنص ونوس. وإن شئنا الدقة أن أكون مترجما وفيا ـ لا متعاليا ـ لنص ونوس، متخطيا ما يطرحه عندما قدمت العرض المسرحى فى فرقة الشرقية المسرحية منذ أكثر من ربع قرن من الزمان. انعكست هذه الرؤية فى تخليق الديكورات المصنوعة، مع طريقة أداء الممثلين المعتمدة إيقاعا سريعاً يتنامى رويدا رويدا، بداية بعرض المشكلة/ القضية، مرورا بالقرار/ التدريبات، وصولاً إلى النهاية المفجعة أو النهاية الكوميدية / السوداء، وهى سقوط الرعية الدرامى. ورغم هذه الرؤية المستندة دلالتها لرؤية تشكيلية واقعية لمأساة قرية، فإنها اعتمدت كذلك تخليق فضاءات مسرحية متعددة، تشكلت فوق الخشبة من الديكورات، وأجساد الممثلين المجتمعين معاً كى يشكلوا رؤية فكرية / جمالية لا تعتمد فقط إبراز كلمات ونوس، بل القيام بالرحلة المستحيلة التى قرر القيام بها أهل القرية إلى قصر الملك لشكاية فيله له.

## عن التجربة

لقد أضحت تجربتى الإخراجية غير منفصلة عن تجربة ونوس، ورؤيتى بوصفى شابا فى مقتبل عمره وتجربته، تتوازى مع تجربة شاب كونوس يكبرنى بثلاثة أعوام فقط. لقد كتب مسرحيته (الفيل يا ملك الزمان) عام ٦٩، وقدمتها الفرقة المسرحية المصرية عام ١٩٧١ أى بعد عامين من صدورها.

كانت لدى الرغبة فى المشاركة ـ مثل جيلى ـ فيما يحدث حولنا فى مصر وفى وطننا العربى الكبير. كانت طموحاتنا ناصرية، اشتراكية المصير، كنا نؤمن إيمانا لا حدَّ له بقوتنا وبأننا نشيد وطنا عربيا قويا، يدفع بنا نحو الحرية والديمقراطية وتقرير المصير. وفوجئنا بأن الحماسة كانت تطبع أفكارنا بطابعها، وتسوقنا نحو حظيرة الشعارات والأمانى والخطابة والآمال الخائبة، دون سند من الواقع أو دليل من الحاضر. لذلك كانت نكسة ٦٧ أحبولة وقعنا فيها جميعا، وكشفت بضراوة عن ما يحيط بنا، فافتضحنا، وصرنا عرايا أمام أنفسنا! وكانت (الفيل يا ملك الزمان) محاولة ونوس للكشف عن صمت الرعية ـ وإن شئنا الدقة ـ عن خرس الشعب، وعجزه عن تقرير مصيره، واختيار القرار الصحيح.

لذلك كان الشعار السياسى فى هذه المسرحية هو الهدف الذى يؤكد رسالة الحكيم فى مسرحيته المذكورة (رحلة قطار) ويؤكد نغمتها الرئيسية: التردد فى اختيار القرار المصيرى، السير إلى الأمام أم التوقف فى المكان؟! كان ثمة مناخ أتاح لنا فى مصر السبعينيات طرح التساؤلات، وإعادة تقييم المرحلة الناصرية التى بدأت بثورة ١٩٥٢ وانتهت بموت عبدالناصر عام ١٩٧٠. فى هذه الأزمة قدمت المسارح المصرية آنذاك بجوار ونوس مسرحيات (البوفيه) و(ليالى الحصاد) و (باب الفتوح) لمحمود دياب، و (الحسين شهيدا) ثم (الحسين ثائراً) لعبدالرحمن الشرقاوى، و (انت اللى قتلت الوحش) لعلى سالم، وغيرها من المسرحيات التى صاغ كتابها المرحلة التاريخية المعاصرة بقدر من الحذر والتلفت لمستقبل اتسم بالغموض ينتظرنا. وكان هؤلاء الكتاب مثلنا مهللين للثورة، دون نقد حقيقى أو تقييم صحيح للمرحلة. لهذا السبب استهوتنى مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) بمضمونها السياسى، ومفارقتها الفكرية، ورؤيتها المتغلغلة فى قلب المتلقى وعقله، فتثير أطروحات مصيرية حول ما يحدث لنا كشعب، وإلى أين نسير؟! حاولت أن أحول هذه الرؤية الفكرية /

السياسية إلى رؤية تشكيلية تقف وراء الفكر المطروح فى نص ونوس، وتتعرض لحالة الضياع والتشتت اللذين ألما بنا.

كانت الديكورات بسيطة فى تجربة فرقة الشرقية المسرحية: مجرد بانوهات (لوحات خشبية يغطيها القماش)، تعبر عن تشابه أبواب القصر الخلاب المتعددة، وترمى إلى تعددية وظائفها. واعتمدت فى تصميم حركة هذه الأبواب على الممثلين أنفسهم وهم يحملونها، وكأنهم جزء منها، وكأنها أبوابهم هم؛ تشير إلى وهم الأبواب التى يخلقونها، وكأنهم يشيدون أسوارهم الخاصة. بهذا المنطوق اتخذت أبواب القصر المتعددة وظيفة جديدة. صارت هذه الأبواب / الأسوار التى تحملها الرعية لنقلها من مكان إلى مكان كالصلبان التى يحملها الممسوسون، ينوء كل فرد بثقلها، فلا هو بقادر على تحملها، ولا بمستطيع تركها.

ورغم هذا التأويل الإخراجى الذى يعمق المعنى، فإننى لم أتخلص تماما فى هذه المسرحية من نمطية التفكير المسرحى الذى ينبنى على واقعية التشكيل ومحاكاة الطبيعة على مستوى المنهج والرؤية؛ فكان علىّ ـ وفقا لما ارتأيته آنذاك ـ أن يكون ثمة كرسى عرش فخم، على الملك ارتداء الزى الملكى المزدان بالزخارف، فوقعت فى خطأ منهجى على مستوى الإخراج المسرحى؛ إذ استخدمت أسلوبين متنافرين؛ أولهما واقعية التشكيل والصياغة، وثانيهما التجريد على مستوى حركة الفعل الدرامى (للممثلين) وحركة الأبواب المستمرة، مع موسيقى تثير الفزع والخوف فى النفوس، فأضحت الموسيقى مجرد عنصر خارجى لا ينبعث من داخل نسيج العمل الفنى نفسه.

ورغم ذلك، فقد أثر العمل المسرحى (الفيل يا ملك الزمان) فى جمهور المتلقين، بمضمون الرسالة والفكرة التى سطرهما ونوس فى عمله الرائع، وكانت الصدمة الدرامية التى أحدثتها المسرحية فى النظارة عندما صمتت الرعية أمام الملك، ولم تجرؤ على التصريح بمكنون شكواها. كان هذا من قبيل اللطمة التى صفع بها ونوس جمهورنا عبر ممثلى العرض المسرحى فوق الخشبة. لهذا كان ونوس فى كلماته وحواره أقوى منى فى مفرداتى المسرحية، كان أكثر تأثيرا ونفوذا من جميع تصوراتى المتخيلة على مستوى الإخراج: نعم، لقد وقعت فى أسر كلماته، أغرمتُ برؤيته الفكرية الأخاذة، ولم أستطع التخلص من عذوبة عذابات كلماته ومرارة حواراته وإشعاعاتها. نفذت تعليماته وهوامشه وملاحظاته بدقة، منذ المشهد الأول وحتى المشهد الأخير؛ عندما يكتشف الممثلون أنفسهم ويخلعون أقنعتهم ، ويستحيلون جوقةً تصرح برسالة النص ومغزى المضمون، يكشفون عن ما يريد ونوس قوله، حتى ذلك كله ترجمته وقدمته كما أراد ونوس!

ورغم ذلك، فقد أثارت هذه التجربة كثيرا من الجدل فى جمهور المتلقى ـ وكانت المسرحية (الفيل يا ملك الزمان) بداية التعريف بونوس فى مصر، لتتلوها تجارب مسرحية أخرى من أهمها: (الملك هو الملك) و (رحلة حنظلة) و (مغامرة رأس المملوك جابر) و (طقوس الإشارات والتحولات).

**العودة إلى الفيل ثانية!**

سافرت إلى بولندا بعد إخراجى مسرحية «الفيل...» بعام واحد، لاستكمل دراستى فى فنون الإخراج. فى بولندا تعلمت على أيدى أساطين المسرح: كانتور Kantor، شاينا Szajna ، جروتوفسكى، Grotowski ، أكسير Axer وومنتسكى Lomnicki وغيرهم. تعلمت على أيديهم طرق التفكير المسرحى وتأويل المسرح

على مستوى الأداء التمثيلى والمشهد المسرحى (التشكيلى/ السينوغرافى)، فضلاً عن المشاهدة وتجربة الإخراج والتعليم بأكاديمية المسرح بوارسو.

عدت بعد غيبتى عن مصر أكثر من ستة عشر عاما ولايزال يداعب مخيلتى نزق «فيل ونوس الشقى»، ولايزال نجاح مؤلفها عندما قدمته بمحافظة الشرقية ماثلاً أمام عينى، نجاح أثار إعجاب النقاد والجماهير، وينسب هؤلاء وهؤلاء أهمية تجربتى لنص ونوس، لا لرؤيتى الإخراجية أو تفسيرى ! عدت إلى مصر وأصبحت أكثر نضجا ووعيا. ولم يهمنى ذلك المسرح عندما يستحيل سياسة أو شعارا، بل يستفزنى ذاك المسرح عندما يكون وجودا إنسانيا شاملاً الإنسان داخل الكون، بجمالياته وخصوصياته، لا تدخل فيه السياسة عنوةً أو تقتحمه اغتصاباً.

أدركت أنه بمقدورى تقديم هذا الهاجس الذى لم يفارقنى: (الفيل يا ملك الزمان) بمنظور جديد يدرس ظاهرة الخوف الإنسانى، ويبحث عن مسببات وجودها وظروف نشأتها! لا أدين ـ عبر هذه الرؤية ـ الرعية / البشر، بقدر ما أحاول أن أتفهمهم، أستشعر خوفهم من التسلط ـ أيا ما كانت أشكاله وصيغه، أدمج مخاوفهم بمخاوفى، ترددهم فى اتخاذ القرار بترددى الداخلى، لماذا أصبحوا كذلك؟! وكيف استمرأوا عذابات التشكيك والخوف والتسليم القدرى بما هو آت؟!.. لا أقوم بإدانتهم بقدر ما أتلمس ألمهم العادى، الناشئ نبله ليس عن انتمائهم إلى شخصيات الملوك والأمراء وعلية القوم كما كانت التراجيديا الإغريقية تقدمهم، بل لأن نبالاتهم تنشأ من بساطة ما يطالبون به، ومن قلة ما يريدونه ليعينهم على قضاء حوائجهم فى حياتهم اليومية.

تعلمت من جروتوفسكى أن الألم الإنسانى نبيل عندما يكون غائرا فى النفس البشرية، عندما يصبح توأما للروح، يسير مع الدماء إلى القلب، فترتسم ملامح الجسد الإنسانى وعذاباته، وتتشكل معزوفة الألم النبيل. لذلك قمت بتشكيل فرقة مسرحية من شباب العاشقين للمسرح عام ١٩٨٦ وكونها معى أخى الفنان انتصار عبدالفتاح، وقمنا معاً بتقديم «الفيل...» الذى كان ولايزال يتربص بى! أدركت عندئذ أن ونوس لم يكن مقصده أن يكون داعيا سياسياً ولم ينح مسرحه ـ فى ظنى ـ نحو التبشير بالدعاوى السياسية والرسالة الفكرية المباشرة، وإنما كان مسرحه يعنى شيئا آخر، رغم أنه لم يخل من السياسة:

> فالطريق الذى اهتدى إليه سعد الله ونوس للخروج من هذا المأزق (السياسة) هو ما أسماه «مسرح التسييس» ـ يستطرد الكاتب الكبير إدوار الخراط ـ وفرق بينه وبين «المسرح السياسى». فإذا فهمنا «المسرح السياسى» على أنه مسرح تلقين الرؤية السياسية من علٍ أو فرضها أو طرحها على الأقل من أعلى الخشبة على جمهور المتفرجين الذى يظل سلبيا ـ وربما مستلبًا ـ بينما «مسرح التسييس» هو مسرح الحوار الحقيقى الحى بين الخشبة والصالة، أو إلغاء هذين المستويين تماما، واندماج الخشبة مع الصالة ـ كما يحدث فى تجارب حداثية أصبحت الآن مأثورة ومشهورة، وكما كان يحدث فى تراثنا فى بابات ابن دانيال وخيال الظل ومسرح السيرك وغيره من الأداءات[٣].

لم يكن أمامى ـ إذن ـ إلا أن أفلت من أسر ونوس، أو يأخذنى ثانية تابعا له، فيوقع بى. وكان مخرجى من مأزق كلماته هو تشكيل فضاءات العرض المسرحى وسينوغرافيته بتزامن وتواز مع فضاءات كلماته وحواراته. كان علىّ أن أوائم الصالة، الصالة المستطيلة العادية لقاعة «منف»، مع العرض المسرحى متعدد الأماكن والفضاءات. لم يكن أمامى إلا ثلاثة عناصر: الكلمة (ونوس) + الممثل (الموصل) + الجمهور

(المتلقى). هكذا علمتنى تجربتى المسرحية مع ممثلين من فلاحى قرية دنشواى عندما قدمت معهم (ملك القطن) ليوسف إدريس عام ١٩٦٩ . وتأكدت هذه المعرفة عند تأويلى التفسيرى لمسرحية «الفيل...»، فى محاولتى الأولى عند تقديمها لفرقة الشرقية المسرحية عام ١٩٧١ ، وكان تأويلا ملتزماً تابعاً لكلمات ونوس وإرشاداته وروحه المهيمنة، ثم تأكدت فكرة التفاعل الفاعل بين كل من الدراما ومفردات العرض المسرحى واتحادهما، عند مشاهدتى لتجريب جروتوفسكى ومعرفتى به عن قرب بمدينة فرتسواف فى بولندا وتعرفى ما هو أهم فى مسرحه : «الإنسان»!

جوهر هذا المسرح ـ يؤكد جروتوفسكى سمات مسرحه الفقير ـ يكمن فى الحقيقة التى لا تعلم الممثل مهارات بعينها، أو تلك القدرات التى تبنى للممثل ما يطلق عليه «ترسانات الوسائط الفنية»! إن كل شئ يتمركز فى التأكيد على العملية الروحية للممثل، فينبغى أن تصل لديه إلى حدودها القصوى، ويحدث هذا فقط عندما يصبح الممثل عاريا تماما.. عاريا حتى من أدق دقائق المناطق حساسية.. عندما يصبح غير متبجح، يحيا على أساس يثير استمتاعه بوصوله إلى منطقة معاناته الذاتية عبر المشاعر الإنسانية الصافية (٤).

لذلك حاولت التعامل مع ممثلى العرض المسرحى فى قاعة منف*من منطلق فنى آخر، وهو أن عليهم أن يؤدوا شخوصا لا أدوارا، حيوات تموج بالألم الإنسانى والثورة المكبوتة والضياع والحيرة، أن يعبروا عن بشر يتزايد شعورهم بفقدان حريتهم، وإمكان الوجود الإنسانى غير الخائف المتردد.

كان لابد لى من اقتحام عالم ونوس، وتشذيب حوافيه من مباشرة منطوقه السياسى الذى كان معلقا كالطير فوق رأسى. فلم يعد الخوف عند الرعية متبوعا بالتخوف من السلطة فقط، بل كان جزءا من المركب الإنسانى عندما تكون الرعية محاطة بظروف اجتماعية واقتصادية قاسية تقعدها عن الفعل: أى عن الثورة والتمرد ضد الظلم الاجتماعى. ورغم أن هذا كله يمكن أن يوضع تحت منظور سياسى، فإن الموقف المسرحى المرسوم والمقدم فوق الخشبة الذى يمثله الممثل، لا يجب أن تلهمه إبداعياً التنظيرات السياسية، أو تصوغه الرسالة التبشيرية أو المحرضة، أو حتى الدرس المطروح المستمد قوته من بعض الدعاوى التى قد تستخرج من نص ونوس ويكتفى بها. إن ما يهم الممثل فى طرحه ما يشعر به أنه يتألم لألم الشخصية، يجوع جوعها المادى والفكرى، لا يشعر بالأمان فى غده لأن الشخصية التى يؤديها غير آمنة.

اكتشفت عندئذ، أثناء عملى بإخراجى الثانى لتجربة ونوس، أن شعورا بالقهر والظلم داخل شخوصى المسرحية يزداد قوة ونفوذا مع تدرج الفعل الدرامى وردود أفعال الشخوص، فيتشكل شعور جماعى بالخوف الإنسانى الشامل. هذا التدرج ـ عند الممثل ـ يتم مسرحيا مع تدرج مرتبات الخوف وأنواعه، وتركيبها فى أثناء العرض المسرحى بأكمله (فى أثناء هجوم الفيل ـ فى باحة القرية والاجتماع بزكريا ـ أمام قصر الملك ـ الرحلة داخل القصر ـ وأخيرا عند مواجهة الملك/السلطة).

أدركت حينئذ أن المعمار المسرحى للعرض ينبغى أن يصاغ داخل صالة العرض التى توحّد الجمهور/المتلقى بممثلى المسرحية، وأنه على الممثلين أنفسهم أن يأخذوا بأنفسهم جمهورهم معهم فى رحلتهم المصيرية إلى الملك الباطش. لهذا كله ألغيت الديكورات الواقعية، وتمركزت اللعبة المسرحية فى تحقيق شئ أقرب ما يكون إلى «السيكودراما» يقوم بتنفيذها معا الممثلون وجمهورهم ليتمكنا سوياً من تعرف خوفهم

الإنسانى المشترك. وكأنهم ـ كممثلين/بشر ـ يستعينون بمسرحية ونوس لتفهم ما هو ملغز داخل نفوسهم المتعبة، ما يغمرهم، ما يقلقهم ويؤرقهم فى دواخلهم. عند نهاية التجربة/المسرحية/ السيكودراما يتطهرون معا ـ جمهورا وممثلين ـ ليس تطهرا أرسطيا يثير الشفقة والحزن فيخلف تعاطف المتلقى مع ما يراه، بقدر ما يثير تطهرا يدفع دفعًا إلى التفكير فى الوضعية الآنية، أيا ما كانت مستوياتها الفكرية/الاجتماعية/ السياسية ـ وتحليل ظواهرها، لإثارة فعلهم الدرامى الإنسانى المشترك. بذلك يلتحم فن المسرح بالواقع الحياتى فى أتون واحد، يمتزج الاثنان دون افتعال أو قصد شعورى أقرب إلى المانيفستو، بل بامتزاج لا تنفصم عراه، وتوحد فى الاستبصار بمكنونات النفس البشرية والإرهاص بما هو قابع داخل نفوسنا يريد أن يتحرر من القيود والأسوار.

كان لابد، إذن، من سينوغرافية تشكل فضاءات جديدة للعرض المسرحى، نتعرى فيه من أثقالنا، ونتخلص من أدران تفاصيل الواقع وشروره. تؤدى بنا هذه الفضاءات إلى الخلاصة الفنية، أى إلى التجريد الخالص. لذا تخلصت من كل شئ ـ كما فعل جروتوفسكى ـ وارتدى الممثلون أسمالهم المصنوعة من الخيش فوق أجسادهم العارية، وأدّى واحد من الرعية دور الملك، وآخرون منهم أدّوا أدوار الحراس. وكان كرسى العرش كرسيا عاديا يجلس فوقه الممثل/الملك واضعاً فوق رأسه تاجا من الورق، حتى يتحول بقوة سحر اللحظة الفنية إلى كرسى ملكى، وتجلس الرعية القرفصاء أمام الكرسى، فيستحيل المكان قصرا كما نتوهمه وطبقا لدلالات تصوراتنا.

وبينما استعنت فى تأويلى الإخراجى الأول فى فرقة الشرقية المسرحية لمسرحية ونوس بالأبواب/البانوهات، تخلصت هنا من هذه الأبواب ليصبح الممثلون الرعية هم أنفسهم الأبواب المتنقلة من مكان إلى مكان داخل صالة المسرح الفارغة. ويدور المؤدون/ الرعية فى رحلتهم حول أنفسهم، كدورة الكون الأبدية، يتخيلون أنهم يسيرون متقدمين داخل دهاليز القصر وممراته اقترابا من الملك، وهم ـ فى واقع الأمر ـ يتقهقرون أو يقفون حيارى فى أماكنهم المقيَّدة. من هذا المنطوق الدرامى الجديد غدا ضيق المكان ميزة، خصيصة تزيد من اتساع فضاء المكان بارتباطه بالفضاء الداخلى للشخصية. لقد حلقت سينوغرافية العرض المسرحى بممثليه وجمهوره ووحدتهم معاً. فهم عند مسيرتهم نحو القصر الموهوم/ الفعلى يمسون المساحات ويتلمسونها داخل خشبة المسرح مستطيلة الحجم، وعندما تلمس أياديهم مساحة ما، تغدو بابا من الأبواب، سدا منيعا جديدا يتراكم مع السدود النفسية الجديدة. من هنا حققت هذه الرؤية تجرداً فى المكان والزمان، واحترمت رؤى المتفرجين / المشاركين/ الفاعلين/ القائمين مع الممثلين بالرحلة ومن هنا كذلك غدا لكل متفرج بابه، بل أبوابه التى تختلف عن أبواب الآخرين. أمست الزخارف واللآلئ والذهب والنافورات عناصر تتشكل داخل وجدان المتلقى وفقا لما يراه، وطبقا لما يحرص هو أن يرى فيها ما يستهويه. وتولد بهذه الرؤية الدرامية فعل الخوف العادى، ليصاغ على شكل أفعال خوف متباينة متعددة تتردد فى فضاءات المسرح الخالى. وبذلك لم يعد الخوف واحدا، ولامتشابهاً عندهم.

أمست المسرحية لعبة أكثر من كونها عرضا مسرحيا نمطيا، تروى حكاية، وتشكل المكان وفقا لما يمليه عليهم الممثلون. وبهذه المعالجة، جردوا المكان وحيدوه، ليتحول إلى مكان يتلبس وجود المعنى المطروح الآنى، والزمان الذاتى المقترح. ووفقا لأطر مفهوم اللعبة تحولت المسرحية من مجرد كونها رسالة فكرية مباشرة أو دعوى سياسية زاعقة إلى ممارسة حياتية/ فنية نحن فى أمس الحاجة إلى ممارستها؛ فنتعرف فى هذه الممارسة/ الرحلة معنىً لخوفنا الدائم الذى لا يتوقف.

## المسرح الصوتى

ولأن الكلمة مقاطع صوتية، كل مقطع يمثل جزءا صوتيا، يكمل بعضه البعض، ويؤدى إلى صورة صوتية درامية لهذه المقاطع من الكلمات التى تصاغ جملاً ومعانى ومشاعر وآلاما وأفراحا وأتراحا، فإن الفنان انتصار عبدالفتاح صاحب الرؤية الصوتية لهذا العرض ـ أحال المسرحية إلى معزوفة من الشكوى الثائرة، والآلام المكلومة، والآمال التائهة.

كانت هذه الصياغة الصوتية ضرورة لـ «فيل» ونوس، قدم الفنان انتصار عبدالفتاح من خلالها ـ كمخرج لمسرحه الصوتى ـ تأويلاً صوتيا، وتناغما يتناغم وتأويل ونوس الصوتى ، فصب التأويلين فى التأويل الواحد داخل العرض المسرحى النهائى. لقد ألغى انتصار الموسيقى التصويرية لأنها لن تزيد من شحنة الأحداث وتعميقها، بل ستزيدها ميلودرامية وفجاجة. اعتمد الأصوات الطبيعية للممثلين: أنفاسهم اللاهثة، شهقاتهم المتلاحقة، ردود أفعالهم المتألمة، صرخاتهم، تمتماتهم ... إلخ. وكل هذا ساعد على خلق مناخ مسرحى متفرد، أضاف إلى نص ونوس وأثراه عندما تضافرت العناصر المسرحية جميعها: الكلمة ـ الممثل، فضلا عن العنصر الصوتى، حيث لا ينفصل عن جهاز الممثل ويشارك فى صنع صياغةٍ لكل ما يخرج من نفسه وينبع من باطنه فوق خشبة مسرح عارية وجمهور يتحلق حولها.

## نهاية المطاف

إن نصوص ونوس تغرى المخرجين والممثلين بتجسيدها فوق خشبة المسرح:

> ولكنه إغراء النداهة التى ما تلبث أن تخطفك إلى المجهول إذا لم تسيطر عليها ـ يستطرد الناقد حازم شحاتة ـ فالمخرج والممثل كلاهما يجد نفسه تابعا للنص وأسيرا له فى حين يظن أنه يمارس حريته، فأحيانا ما تصاب عناصر الحركة بالسكتة بينما تجلجل ألفاظ الحوار عاليا على النحو الذى يشعرك أحيانا أنك أمام قراءة مسرحية. لم يفلت من هذه الغواية فى مصر سوى اثنين هما هناء عبدالفتاح فى إخراجه «الفيل يا ملك الزمان» ١٩٨٦ لفرقة منف، ومراد منير فى «الملك هو الملك» ١٩٨٩ لفرقة المسرح الحديث، حيث لاتزال الصورة والحوار كوجهى العملة فى ذاكرة المتفرج[٥].

وقد يتبادر للذهن أننى استبعدت من ونوس أعظم ما فى نصوصه، وهو أصالة الرؤية السياسية، وإدخالها بشكل هارمونى ـ فى مزيج الرؤية الاجتماعية باعتبار أن الثقافة، ومن بينها فن المسرح، مرتبطة عند ونوس بالبعدين؛ حيث إن الافتراض الأساسى فى نظرية الثقافة هو ـ كما جرى القول «إن الحياة تكون مع الناس. فأكثر ما يهم الناس هو كيف يودون أن يرتبطوا بالغير، وكيف يودون الغير أن يرتبطوا بهم»[٦].

و(الفيل يا ملك الزمان) تقوم على هذه الفكرة: فكرة الارتباط بالغير، وكيفية حدوث هذا الارتباط. «الفيل...» دراما هذا الارتباط الجماعى، الذى ينبع فشله من انعدام ارتباطه بالجموع وفقدان تواصله وانكساره الناشئ من التعامل معه باعتباره عنصرا خارجيا، وليس قرين النفس ولا صنوا للروح، باعتباره «ميكانيزم» لتعبير الجماعة وإفصاحها عن صرختها على مستوى الصياغة الآلية المدربة، وليس على مستوى الصرخة المعبرة عن

الهم الإنسانى الفعلى، قد تكون بدائية التعبير، لكنها تتسم بتلقائية الفعل الجماعى. لذلك حدث الانكسار داخل نفوس الرعية عندما جابهوا الملك، فضلاً عن انكسارات رحلتهم داخل ممرات القصر ودهاليزه:

وبينما تخبرنا معظم النظريات فى العلوم الاجتماعية كيف تسرع الأفراد أو الجماعات فى الحصول على ما يريدونه من الحكومة (السلطة)، فإن نظرية الثقافة تسعى لشرح لماذا يريدون ما يريدونه، وكذلك كيف يشرعون فى الحصول عليه(٧).

لذلك فإن رؤية مسرحية (الفيل يا ملك الزمان)ـ فى ظنى ـ رؤية إنسانية شمولية أكثر من كونها رؤية سياسية مباشرة. وهى بهذا تخرج عن طور التبسيط والمباشرة، وفى تأويلها المشهدى نكتشف فيها عملاً إنسانياً يستثير فينا، بوصفنا متلقين، قضية الخوف المشترك المهيمن على نفوسنا. عندما نتحرر من هذا الخوف لن ننهزم ولن تقف السلطة سورا أو عقبة كؤود ضد الحرية، أى ضد حريتنا. يقول سعد الله ونوس:

كانت لدىّ أوهام على كل المستويات؛ أوهام على المستوى الإنسانى. لأول مرة أشعر بالكتابة كحرية. فى الماضى كنت أفرض على نفسى نوعاً من الرقابة الذاتية ـ يستطرد ونوس معترفا ـ رقابة داخلية قوامها كما كنت أتوهم: تغييب الثانوى لصالح ما أعتبره قضايا هامة، لأول مرة أشعر بأن الكتابة متعة. كنت أشعر أن المعاناة الذاتية أو الخصوصيات الفردية أمور (بورچوازية) سطحية غير جوهرية يمكن تنحيتها، كان اهتمامى منصبا على وعى التاريخ. لذلك اعتبرت، مخطئا، أن الاهتمام بحركة التاريخ يجب أن يتجاوز الخصوصيات الفردية وأفخاخ الكتابة البورچوازية، لهذا كنت على مستوى الكتابة المسرحية أشعر دوما بأننى لست فى جلدى(٨).

ويقيّم ونوس مرحلة الكتابة الأولى التى كانت من بينها مسرحيات (الفيل يا ملك الزمان) و(الملك هو الملك) و (حفل سمر من أجل ٥ حزيران) قائلاً:

فى الماضى كان هناك شئ تبسيطى، كان هناك اعتقاد جازم بأنه يكفى أن نغير السلطة، لكى نغير المجتمع ونحقق التقدم المنشود. أنا الآن أعتقد بأن المسألة ليست بهذه البساطة؛ وتغيير السلطة هو الشئ الذى جربناه دائماً، وكان فى كل حالاته عمليات انقلابية سطحية، لكنّ الشئ الأصعب الذى لم نجربه؛ هو تغيير المجتمع. الأصعب هو أن تحاول هز سكون ونوسان واستغراق المجتمع بالخرافة(٩).

والأمر المدهش حقا ـ فى ظنى ـ أن مقولات ونوس الأخيرة تتماثل وتأويل مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) التى تنتمى لبدايات إبداعاته. إنّ قيمتها ـ فى تقديرى ـ تنبع من مسألة التعرض لما تطرحه بمنطوق إنسانى شمولى ينظر إلى المجتمع ويقسو عليه ليهزه ويزلزله بعمق، حتى نفيق معاً (ممثلين ومتلقين ـ مؤدين وجمهوراً) قبل أن يفوت الأوان.

**الهوامش:**

(١) بيتر بروك: **المساحة الفارغة**، ت: فاروق عبدالقادر. دار الهلال عام ١٩٨٦ص ١٩٠.

(٢) فيصل دراج: «المتفرج الذى لم تخذله البصيرة» صفحة ١٨٢ ـ مجلة **الطريق** ـ كانون الثانى ـ شباط يناير ـ فبراير ١٩٩٦.

(٣) إدوار الخراط: «مسرح تأمل المصير» **أخبار الأدب** ـ العدد (٢٠٢) ـ ٢٥ مايو ١٩٩٧ص ١٤.

(٤) هناء عبدالفتاح : **ملامح المسرح البولندى التجريبى المعاصر** ـ المجلس الأعلى للثقافة عام ١٩٩٤ص ٧٢.

(٥) حازم شحاتة: «تحولات سعد الله ونوس، وطقوس التحولات» **أخبار الأدب** ـ العدد ٢٠٢، ص ١٠.

(٦) **نظرية الثقافة** تأليف مجموعة من الكتاب، ترجمة: على سيد الصاوى. مراجعة وتقديم: . الفاروق زكى يونس، عالم المعرفة، العدد ٢٢٣، عام ١٩٩٧، الكويت، صفحة ١٧٦.

(٧) المصدر السابق ص ١٧٦.

(٨) مارى إلياس: «حوار.. ونوس.. عن كتاباته الجديدة» مجلة **الطريق**، العدد الأول، يناير ـ فبراير ١٩٩٦، بيروت، ص ٩٩.

(٩) نفسه، صفحة ٩٩.



مجلة النقد الأدبي
فصول
المجلد السادس عشر
العدد الثاني
خريف ١٩٩٧

# الأفق الأدونيسي

سؤال المعنى والمعنى الشعري - زمن التحولات

الصوت المتجول - النار الخفية - الجرح والنار



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

فصول
مجلة النقد الأدبي
مجلة علمية محكمة

# الأفق الأدونيسي



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب




● الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ١,٧٥٠ دينار ـ السعودية ٣٠ ريال ـ سوريا ١٣٣ ليرة ـ المغرب ٥٠ درهم ـ سلطنة عمان ٣ ريال ـ العراق ٢ دينار ـ لبنان ٥٠٠٠ ليرة ـ البحرين ٣ دينار ـ الجمهورية اليمنية ١٠٠ ريال ـ الأردن ٢,٥ دينار ـ قطر ٣٠ ريال ـ غزة/ القدس ٢,٥٠ دولار ـ تونس ٥ دينار ـ الإمارات ٢٧ درهم ـ السودان ٦٧ جنيها ـ الجزائر ٢٤ دينار ـ ليبيا ١,٧ دينار ـ دبي/ أبو ظبي ٣٠ درهم.

● الاشتراكات من الداخل

عن سنة ( أربعة أعداد ) ١٢٠٠ قرشًا + مصاريف البريد ٢٨٠ قرشاً ، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

● الاشتراكات من الخارج .

عن سنة ( أربعة أعداد ) ١٥ دولاراً للأفراد ـ ٢٤ دولارا للهيئات . مضاف إليها مصاريف البريد ( البلاد العربية ـ ما يعادل ٦ دولارات ) ( أمريكا وأوروبا ـ ١٦ دولارا ) .

● ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة « فصول » الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج . م . ع .
تليفون : ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨ ـ ٧٦٥٤٣٦ فاكس : ٧٥٤٢١٣

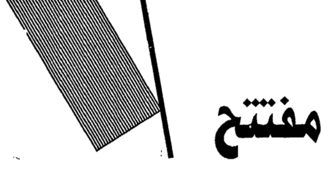
ISSN 1110 - 0702

● الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

# الأفق الأدونيسي

## • فى هذا العدد

المجلد السادس عشر
العدد الثانى
خريف ١٩٩٧



# مفتتح

كان فى تقديرنا، يوم أن خططنا لإصدار هذه المجلة، أن نفرد بعض أعدادها للبارزين من أعلام الشعر العربى الحديث، وذلك للكشف عن أدوارهم وقيمة إنجازاتهم من منظور نقدى ينطوى على تعدد المناهج وتنوع الرؤى والتفسيرات. واستقر رأينا على أن تكون الأعداد المخصصة لهؤلاء الأعلام لاحقة على التقديم النقدى لمناهج النقد المعاصر نفسها، لكى نتيح للقارئ معرفة الأصول النظرية للمناهج الجديدة والأجد قبل أن يواجه تطبيقاتها. وبالفعل، تولت المجلة فى أعدادها الأولى تقديم المناهج النقدية المعاصرة دفعة واحدة، ابتداء من البنيوية والهرمنيوطيقا (نظرية التأويل) وانتهاء بالانعكاس والتفكيك ونقد القارئ. وكان من الطبيعى أن يبدأ درسنا النقدى بأعلام الشعر العربى الحديث من مصر، وأن نبدأ من أحمد شوقى وحافظ إبراهيم بوصفهما الذروة التى وصلت إليها نهضة الشعر الإحيائى التى استهلها محمود سامى البارودى، وانتقلت منه إلى أحمد شوقى وحافظ إبراهيم اللذين مضيا بهذه النهضة إلى مداها الحتمى، وأسهما فى تأكيد حضورها على امتداد الوطن العربى كله. وكانت وفاتهما سنة ١٩٣٢ بمثابة النهاية الطبيعية لمدرسة الإحياء فى توهجها الذى كان قد ضعف وخفت قبل ذلك بسنوات، نتيجة متغيرات جذرية وظهور مدرسة شعرية مغايرة فى جدتها.

هكذا، شهد قراء هذه المجلة عددين منها يحملان عنوان «حافظ وشوقى». وكان ذلك فى أعقاب احتفالنا، سنة ١٩٨٢، بمرور خمسين عاما على وفاة كل من الشاعرين الكبيرين، وهو الاحتفال الذى صحبته حلقة نقدية قومية، جمعت الاتجاهات النقدية الواعدة فى ذلك الوقت إلى جانب الاتجاهات التى كانت قد رسخت واستقرت. وشهدت الحلقة النقدية الأصوات الجديدة لكل من كمال أبو ديب وعبدالسلام المسدى ومحمد بنيس وحمادى صمود ومحمد الهادى الطرابلسى وغيرهم من الذين تأثروا بالبنيوية والاتجاهات الأسلوبية المعاصرة وغيرها من المناهج والطرائق المحدثة، جنبا إلى جنب عز الدين إسماعيل وشكرى عياد

ومحمد مصطفى بدوى ومحمود الربيعى ومحمد زكى العشماوى وغيرهم من الأساتذة المخضرمين الذين لم يكفوا عن تطوير مناهجهم، خصوصا فى حوارهم مع الجيل السابق عليهم، وهو الجيل الذى مثّله فى هذه الحلقة أساتذة أجلاء من أمثال مهدى علام وشوقى ضيف. وبقدر ما شهدت هذه الحلقة تبلور الاتجاهات النقدية المحدثة فى وعودها، وفى حوارها الذى لم يخل من توتر المناوشة مع الاتجاهات السائدة، شهد ما خصصته المجلة من أعدادها حوارا آخر بين الشعراء المعاصرين فى الموقف من أحمد شوقى ومدرسته الشعرية. وكانت المباينة بين صلاح عبد الصبور وأدونيس فى النظرة إلى أمير الشعراء لافتة فى تجاوب بعض عناصرها التى لم تحل دون تأكيد المغايرة.

ولم يكن احتفالنا النقدى بشعر أحمد شوقى وحافظ إبراهيم احتفالا مصريا بشاعرين من مصر، فهذه المجلة لم تعرف هذا النوع من النزعة الإقليمية فى أى عدد من أعدادها، وإنما كان احتفالا بأصول النهضة الشعرية العربية الحديثة، وقراءة نقدية للعناصر الأصلية من الشعر الإحيائى الذى شاءت شروط التاريخ وعوامل الجغرافيا السياسية أن يبدأ من مصر لينتقل إلى غيرها من الأقطار العربية. ولذلك كان الاحتفال النقدى قوميا بكل معنى الكلمة، يجمع ما بين مشرق الأقطار العربية ومغاربها، ولا يفصل بين جنوبها وشمالها فى وحدة الاهتمام التى تنبنى على تعدد الاتجاهات الفنية.

وكانت المجلة قد أفردت عددا خاصا من أعدادها قبل ذلك، أصدرته عقب وفاة صلاح عبد الصبور الذى تدين له بالكثير، حين كان رئيس مجلس إدارة الهيئة المصرية العامة للكتاب. وصلاح عبد الصبور هو الذى رعى هذه المجلة فكرة وواقعا، منذ أن كان يحلم بوجود مجلة نقدية متخصصة ومخصصة للنقد وحده، تكون أشبه بالمدفعية الثقيلة للنقد الذى يثرى بتنوع المناهج وتعدد الرؤى. وما إن استقر به المقام رئيسا لمجلس إدارة الهيئة المصرية العامة للكتاب حتى عمل على إخراج هذه المجلة التى أوكل رئاسة تحريرها إلى عز الدين إسماعيل ومعه صلاح فضل وكاتب هذه السطور نائبين للتحرير. وصدرت المجلة برعاية صلاح عبدالصبور وتشجيعه لتستهل عهدا جديدا من النقد، لايزال يؤرق المحافظين وبعض الذين لا يحسنون فهم المناهج المحدثة. وكان هذا العهد بالقطع تأكيدا لحضور الاتجاهات المعاصرة فى شعر الحداثة العربية الذى لا يمكن أن نغلقه فى دائرة بعينها أو نحصره فى شاعر بعينه، فالحداثة العربية المعاصرة تشمل صلاح عبدالصبور وأحمد حجازى وأمل دنقل كما تشمل بالقدر نفسه أدونيس والبياتى وسعدى يوسف ومحمود درويش ومن هم على شاكلتهم.

وتقديرا للدور الخاص الذى لعبه صلاح عبدالصبور فى حركة الشعر العربى المعاصر، ولايزال شعره يلعبه باقتدار إلى اليوم، صدر عدد صلاح عبد الصبور الذى حمل دراسات نقاد تعددت اتجاهاتهم وتوزعت أقطارهم على امتداد الوطن العربى. ولم تفرد المجلة منذ ذلك الحين صفحاتها لشاعر إلا حين قمنا بإعداد «ملف» متكامل عن الشاعر أحمد عبدالمعطى حجازى بمناسبة حصوله على جائزة الشعر الإفريقى التى يمنحها منتدى أصيلة الذى يرعاه الصديق محمد بن عيسى وزير الثقافة المغربى الأسبق.

وقد استقرّ فى نفسى منذ ذلك الحين أن الوقت قد حان لنمضى إلى الأمام فيما عقدنا عليه العزم حين قمنا بالتخطيط لإصدار هذه المجلة. وانتهى رأى أسرة التحرير إلى أن يكون الشاعر المحتفى به من خارج مصر تأكيدا للبعد القومى الموجود دائما فى المجلة، خصوصا بعد أن أفردنا أعدادا خاصة لكل من أحمد شوقى وحافظ إبراهيم وصلاح عبدالصبور، فضلا عن ملف أحمد عبدالمعطى حجازى. وبقى أن نزيد فى تأكيد الحضور العربى لحركة الشعر المعاصر التى ينتسب إليها الشعر فى مصر بوصفه رافدا أساسيا من روافدها. وبعد تفكير طويل ونقاش هادئ، استقر الرأى على أن نبدأ بالشاعر على أحمد سعيد «أدونيس» لأسباب متعددة. أولها وأهمها فى تقديرنا أن أدونيس شاعر إشكالى بكل معنى الكلمة، أثار إنجازه الإبداعى، ولايزال، عاصفة شعرية ربيعية لاتزال تثير من غبار الطلع ما يدفع إلى تولد عشرات الأسئلة وتصارع عشرات الأجوبة. وثانيها أن شعر أدونيس شعر متمرد على كل المواضعات التقليدية، يعصف بالثابت الجامد من أقانيم الشعر والفكر ليحرر المتغير الواعد من بذور الحياة. وثالثها أن شعر أدونيس شعر مساءلة بالدرجة الأولى، مساءلة للإبداع، ومساءلة للذات المبدعة، ومساءلة للقارئ الذى يتلقى الإبداع، ومساءلة لقدرة العقل على طرح السؤال، ومساءلة للسؤال الذى يغدو علامة وجود وشعار هوية وحضور. ورابعها أن أدونيس وهب حياته كلها للقصيدة النقضية، ولم يتركها إلا ليعود إليها بالمعرفة التى تؤكد حضورها المتصل، فوصل الفكر بالشعور، والدرس بالكتابة، وتأمل التاريخ باستبطان الحاضر، ولغة الموضوع بلغة الأنا، وخطاب الذات بخطاب الآخر، وذلك على نحو غدت معه حدقة قصيدته أكثر اتساعا فى رؤيتها تفاصيل العالم الذى تنقضه لتؤسس على أنقاضه عالما لايكف حلمه عن التكشف والوعد.

لهذه الأسباب وغيرها قررنا أن يكون هذا العدد من فصول عن «الأفق الأدونيسى» من حيث هو كتابة وإبداع لا من حيث هو تمجيد لشخص. وقررنا البدء من شعر أدونيس ليس بوصفه الشعر الأفضل بين شعر الشعراء العرب المعاصرين ، وما أبعد أفعل التفضيل عن الصدق أو الأمانة العقلية فى مثل هذه السياقات، وإنما لأن الأفق الذى يفتحه هذا الشعر يعد بالتجدد الدائم، ويغرى بالتمرد المتصل حتى على فاعل التمرد الذى يغدو موضوعا لتمرده الذاتى، فالشعر الأدونيسى يضع نفسه موضع المساءلة بالقدر الذى يضع أفكار القارئ الموضع نفسه، دافعا قراءه إلى مساءلة كل شئ، كما لو كانوا يبدأون من جديد سفر النشأة والتكوين، وذلك فى عالم من صيرورة الإبداع الذى لايكتسب اليقين فيه إلا حق السؤال والمدى الذى يتولد منه وبه وفيه السؤال إلى مالا نهاية.

وأتصور أننا عندما نبدأ بالأفق الأدونيسى فإنما نبدأ بأفق الإبداع الشامل الذى نستهله رمزيا بشعر أدونيس.أعنى أننا نبدأ بالمتغير لا الثابت، الابتداع لا الاتباع، السؤال لا الإجابة، الممكن لا القائم، التقدم إلى الأمام لا التقهقر إلى الوراء، أندلس الأعماق وليس الربع الخالى للوعى الخاوى، مبدأ الرغبة وليس مبدأ الواقع، وردة التمرد وليس رماد العجز. ولذلك فإننا نُكنّى بشعر أدونيس عن أشباهه، وندلُّ به على أقرانه بالقدر الذى نومئ بإنجازه إلى إنجاز غيره ممن واجهوا بالإبداع حضور الميدوزا فى حياتنا. ووسيلتنا فى الاحتفاء بهذا الأفق

الدرس النقدى الذى ينطوى على معنى الاستعارة التى تستبدل بواحدية الإشارة تعددية الدلالة. أقصد إلى الدرس الذى لا يختزله منهج واحد أو ينوب عنه اتجاه واحد أو وحيد، فالتعدد والتنوع علامة الدرس النقدى المحدث الذى يتأسس بالاختلاف على أكثر من مستوى. وتأكيدا لمعنى التعدد والتنوع، نبدأ من شعر أدونيس لنصله بغيره من شعر أقرانه الذين نكن لهم كل التقدير والإعزاز والعرفان بما أسهموا به فى المغامرة العظمى لإبداع الشعر العربى المعاصر.

وأخيرا، فليس لدى أسرة تحرير هذه المجلة سوى الأمل فى أن تقدم دراسات هذا العدد، ولأصحابها جميعا الشكر على حماستهم للكتابة وحسن الاستجابة، ما يسهم فى إضاءة وعى القارئ المعاصر بالأفق الأدونيسى، غير منفصل عن غيره من آفاق القصيدة العربية الحداثية، وأهم من ذلك أن تضع هذه الدراسات موضوعها ووعيها المنهجى موضع المساءلة التى تحرر الموضوع والوعى فى الوقت نفسه. وكل كاتب فى هذا العدد مسؤول عن فعل مساءلته مسؤولية كل كاتبة من كاتبات العدد. أما نحن فى أسرة تحرير هذه المجلة فحسبنا أننا نحترم آراء واجتهادات الجميع حتى لو اختلفنا مع بعضها، ومعتقدنا الذى لانتخلى عنه هو تأكيد التعدد النقدى واحترام حق الاختلاف. وربما كانت إحدى الأمثولات المضمنة فى الأفق الأدونيسى نفسه هى أمثولة الكارثة الهولية التى تتولد من قيود التوحيد القمعى واستبدال منطق المشابهة القسرية التى تفقر الوجود بمنطق الاختلاف الذى يثرى به الحضور فى الوجود.

**رئيس التحرير**

# ما بعد الأدونيسية
## (شهوة الأصل)

عبد الله محمد الغذامى*

أيهذا الطريق الذى يرفض أن يبدأ
أيهذا الطريق الذى يجهل أن يبدأ
أدونيس[1]

ـ ١ ـ

ماذا يبقى من أدونيس بعد أربعة عقود من الكر والكر والكر...؟!

وما جدوى التحديث إذا ما رفض المجتمع وعامة الناس هذا المشروع، واقتصرت الحداثة على نخبوية اصطناعية...؟!

هذان سؤالان لا يمكن أن يغيبا عن «قارئ» أدونيس، كما أنه لا يمكن الاستغناء عنهما أو تجاهلهما إذا ما أردنا فهم أو تفسير تحولات أدونيس وحالات «الفر» من تحت «كراته» المتتابعة. ويبدو أن أدونيس على وعى بهذين السؤالين كليهما، وليس من الصعب استراق النظر إليهما من تحت جلدة الكلام.

وهذا يدخل فى إطار القراءات الممكنة لمجمل أعمال أدونيس. وهى قراءات ليست متعددة، فحسب، ولكنها ـ أيضاً ـ متضاربة وقد تكون متناقضة، أو فى الأقل قابلة للتناقض. وإن أية قراءة لأدونيس سلبية كانت أو إيجابية لهى شئ ممكن من جهة، وقابلة للنقض بقراءة أخرى معاكسة من جهة أخرى. ولهذا نلاحظ أن كل الذين كتبوا عن أدونيس كانوا على «حق» أو هم بالأحرى على شئ من «الحق». ولكل منهم براهينه المستمدة من «كلام» أدونيس المعلن والمنشور. ولذا جاءنا «أدونيس المنتحل»[2] وجاءتنا «الرابطة الأدونيسية»[3] وجاءنا أدونيس المخرب والمفسد[4]، مثلما جاءنا أدونيس الرائد المبدع الغيور على الثقافة والأمة واللغة.

ولكل قراءة من هذه القراءات وجهها وبراهينها وهى على «شئ من الحق» وفى أدونيس شئ من هذه كلها ونصوصه تعطى طالبيها ما يطلبون.

* جامعة الملك عبد العزيز، جدة، السعودية.

ولكننا نقول إن أدونيس، وهو مفتوح على هذه التأويلات كلها، هو أيضاً ليس أيًا منها. والمسألة تعتمد على الطريقة التى يجرى بها تشريح[٥] (تفكيك..؟) الخطاب الأدونيسى.

ولا شك أن خطاب أدونيس اليوم «وأركز هنا على كلمة اليوم» هو خطاب محجب. وأنا أحيل هنا إلى مصطلح أهل الحديث فى كون المعاصرة حجاباً.

والخطاب المحجب لا يصل إلينا سافراً، بل يصل مع حجاباته، ونحن لا نقرأ ونفسر الخطاب ولكننا نقرأ هذه الحجابات، سواء ما هو تجميلى منها أو ما هو تشويهى. وكمال أبو ديب من جهة، وكاظم جهاد من جهة أخرى، لا يقرآن الخطاب بما إنه خطاب إبداعى فكرى موضوعى، ولكنهما يستقبلان الحجب؛ أى الخطاب محجبا بأقمشة تزهو عند أحدهما وتسود عند الآخر. إن المؤلف عندهما «حى» بمعنى أنه موجود وحاضر وفاعل ومنفعل. ويبدو أن النص الأدونيسى أقوى من أن يسمح بإعمال مصطلح «موت المؤلف»[٦]. ولذا صار حضور المؤلف حجابا يقمع الخطاب فيلغى زمانيته ويحوله إلى «خطاب وقتى محجب»، وهذا لا يؤهل أى واحد منهما لإعطاء حكم نقدى عن أدونيس، أو لقراءة الخطاب الأدونيسى قراءة إبداعية، ولو جرب أبو ديب أن يقرأ أدونيس مثل قراءته عن الشعر الجاهلى؛ أى قراءة الخطاب غير المحجب لخرج منه بنتائج مختلفة. على أنى هنا لم أنس تحليلات كمال أبو ديب لبعض قصائد أدونيس وهى فعل نقدى تطبيقى متميز، غير أن هذا ما لم أقصده هنا، وإنما قصدت تصوير التجربة وتمثيلها حضارياً ومعرفيا. وكذا يقال عن كاظم جهاد الذى قدم چاك ديريدا كخطاب سافر فى الوقت الذى ظهر أدونيس عنده من تحت الحجب.

الخطاب المحجب ـ إذن ـ يفرض علينا قراءة محجبة ولن نخرج بقراءة متجاوزة ـ حسب المصطلح الأدونيسى ـ إلا إذا حاولنا إزاحة الحجاب المدثر لعيوننا ولجسد النص، وتعاملنا مع «الخلاصة» الإبداعية والفكرية لأدونيس كى نحاول تعرف ما يمكن أن يبقى منه بعد أربعة عقود من الآن.

إنها محاولة للإصغاء إلى الصوت الآتى من الزمن الآتى، وكما يقول روبير اسكاربيت فإن لكل مؤلف موعدا مع النسيان، بعد موته بعشرين سنة. فإما أن يولد يومها أو يطويه النسيان وينتهى[٧].

من أجل أن يحيا المؤلف لابد من «موت المؤلف». وحياة أى مؤلف مبدع هى فى «خلاصته» التى تمثل الذاكرة الثقافية للأمة عنه. ورجال كالجاحظ والمتنبى ليسوا سوى ذاكرة كامنة فى الوجدان الذهنى للأمة، وهذا الكامن الوجدانى هو «الخلاصة» الإبداعية والفكرية لكل منهم.

ما الخلاصة الأدونيسية ـ إذن ـ ...؟

من هو أدونيس فى مرحلة ما بعد الأدونيسية...؟

ـ ٢ ـ

يبدو أدونيس مشغولاً انشغالا مصيريا بفكرة «الأصل». هذا الحداثى المغالى فى حداثته والمتمادى فى التحديث بلا تورع ـ حسب الصورة النمطية عنه ـ يظهر مهموماً بفكرة الأصل والتأصيل، كأنما هو أصولى متعمق فى أصوليته.

وهذا ليس موقفاً منعزلا أو ناشزا وإنما هو هاجس متكرر ومتجدد الحضور فى كتابات أدونيس. فالحداثة عنده مصطلح مرادف وليست مصطلحاً مغايراً. والمرادف دائماً صديق و ودود وينوى الخير والصلاح لرديفه، وليس معاديا وعدوانيا وتدميريا.

والحداثة أصل ينضاف إلى «أصل» وينبش عن «أصل» ويسعى إلى طرد كل دخيل على ذلك الأصل. وإذا ما كانت الحداثة «أصلاً» فهذا معناه أنها ليست نقيضاً وليست غريبة وليست شاذة، بل ربما يقول قائل إنها ـ أيضاً ـ ليست جديدة، وكأنك تقول إن الحداثة ليست حداثة.

هذا تأويل ربما يكون متعسفاً ومغالياً فى سحب مقولات أدونيس إلى حدود لم يقصدها المؤلف، ولكن متى كان قصد المؤلف هدفًا للقارئ أو مرتكزا للقراءة أو شرطا للتفسير...؟

والقضية ليست فى حصر الكلام على ما قصده المؤلف أو ما لم يقصده، ولكنها فى السؤال عما أجبر أدونيس على أن يقول قولا قابلا لأن يؤول هذا التأويل. وهذا سؤال سيتضح أمره لاحقاً. ولكننا الآن نقف عند فكرة «الأصل».

ففى سيرة أدونيس الشعرية الصادرة عام ١٩٩٣ بعنوان (ها أنت أيها الوقت) يأتى «الأصل» بوصفه صوتيم النص ونواته، حيث يقف أدونيس مخاطبا «الوقت»، وقت الحداثة ووقت الخطاب المحجب وذلك كى ينزع الحجب عن الخطاب ويسفر عن وجهه بلا مواربة.

هنا يبحث أدونيس عن شجرة النسب العائلية لوقته ولخطابه ولنواياه. وفيه يجرى الحديث عن «النوايا» عنده وعند يوسف الخال، وهى نوايا لا تغادر الأصل ولا تعاديه.

ويبدأ خيط الأسئلة مع ثلاثة أسئلة رئيسية هى:

ما الأصل...؟

ما التجديد...؟

ما التقليد...؟

هذه أسئلة أدونيس[٨] (ومعه يوسف الخال بوصفه شخصية سردية يجرى إسناد الضمير إليه مناصفة مع أدونيس فى سيرة شعرية مشتركة بينهما).

وقد لا يكفى أن نقول إنها أسئلة أدونيس، ومعه الخال، ولكنها ـ أيضاً ـ أسئلة الخصوم وأسئلة الثقافة. وهى لهذا مصدر الخلط أو «التشوش والاختلاط والتخبط» (حسب عبارات السارد ـ ص ٥٥).

إنها ليست أسئلة خصوصية. ومن هنا، فإنها ليست مشروعا فردياً إبداعياً، ولكنها أسئلة جماعية تستثير أجوبة تتعدد بعدد السائلين. ولذا، اختلط الأصل مع التقليد اختلاطاً شبه عضوى لدى البعض حتى صار أى انتقاد للتقليد كأنما هو انتقاد للأصل، وأى دعوة للتجاوز سوف يجرى تأويلها على أنها تجاوز للأصل، بمعنى إلغاء الأصل ورفضه، وليست تجاوزا للتقليد.

هنا يصبح أدونيس متهما ويصبح مارقا. وكما هى القاعدة الجنائية فإن لكل متهم حق الدفاع والمرافعة ضد الاتهام، وهذا هو السر وراء هذه (السيرة الشعرية) لأدونيس، الصادرة عام ١٩٩٣، أى بعد أربعة عقود من تكسر النصال على النصال.

والإجابة تأتى بالإعلان عن «شهوة الأصل»، هذا التعبير الذى يستعيره أدونيس من فاليرى[٩]، ليقول عبره إن «الأصل» ليس قيداً أو شرطاً أو حدا قسريا ولكنه «شهوة» ذاتية ورغبة نفسية وحاجة وجدانية. فهو أصل نفسى ووجدانى، ولكنه ليس رومانسيا. إنه قاعدة إبداعية من جهة، وفكرية من جهة ثانية. إنه «التفجر الإشراقى» (ص ١١٠)، وهو أيضاً الأساس الفكرى.

وبما أنه كذلك لزم فك العلاقة ما بين مفهومى التقليد والأصل، وهنا يقول أدونيس:

> إن لفظة «تقليد» تشير إلى أمرين: أصل، ومحاكاة للأصل. وكانت لفظة «أصل» تعنى، بالنسبة إلينا، الشعر الجاهلى والقرآن الكريم والحديث النبوى. لهذا حين كنا نقول عبارات مثل «شعر تقليدى» أو «فكر تقليدى» لم نكن نعنى بها شعر الأصل، أو فكر الأصل، وإنما كنا نعنى النتاج الذى استعادهما فى العصور اللاحقة، بطريقة تنميطية اجترارية. وحين كنا نصف قصيدة بأنها تقليدية، لم نكن نطلق عليها هذه الصفة لمجرد كونها موزونة، وإنما لأسباب أخرى. وحين كنا نقول بالرفض أو التجاوز أو التخطى كنا نعنى، على الأخص رفض القراءات التى فهمت الأصول بطرق لم تؤد إلى الكشف عن حيويتها وغناها، بقدر ما أدت إلى قولبتها وتجميدها (ص ٥٦).

هنا تبرز شهوة «الأصل» عند أدونيس بوصفها قيمة جوهرية جرى طمس جوهريتها وإفساد أصالتها بأيد تحكمت بالإبداع والفكر والتاريخ حتى اختلط مفهوم الأصل مع مفهوم التقليد وانطمس الجوهر. ومهمة أدونيس المعلنة هنا هى فى الشروع بـ «قراءة جديدة لما مضى» (ص ٥٣)، وهى قراءة تعنى «إعادة التملك المعرفى لأصولنا الثقافية بعامة، ولأصولنا الشعرية بخاصة».

المشكل ـ إذن ـ أننا أمة ذات «أصول» ولكن أصولها مسروقة منها ومخبأة عن عيونها، وأننا أمة تملك الشهوة

للأصل، ولكن شهوتها مشوبة بشوائب الاختلاط المعرفى والعاطفى، ولذا احتاج الأمر إلى مشروع يعيد اكتشاف الأصل ويعلن عن أصولية هذا الأصل الإبداعى والفكرى، متمثلاً أول ما يتمثل بالقرآن الكريم والحديث النبوى والشعر الجاهلى، بعد استبعاد «التقليد» وكشف الزيف. ومن هنا يصبح «التجاوز والتخطى» بمعنى «العودة إلى».

إنه تجاوز للركام والحواجز والشوائب وتخط للقيود والحدود والشروط من أجل النبش عما هو أصل وأصيل. وهذه عودة صادقة وليست رفضاً مكابراً. ولذا قال أدونيس بضرورة إلغاء «الزمنية» وتحرير الحداثة من «الزمنية» لكى يتسنى للحداثة أن «تعود» وأن تكون «عودة» للأصل. ولن يصح الأخذ بالزمنية وربطها بالحداثة لأن ذلك سيجعل «النيلون أكثر حداثة من الحرير» (ص ١٦١) و «التنك أكثر حداثة من الذهب» (ص ١٦٠).

الأصل ذهب وحرير، والتقليد تنك ونايلون. ولذا فإن الحداثة تجاوز وتخط للنايلون والتنك وعودة إلى الذهب والحرير.

هذا إشهار صريح وصادق يقوله أدونيس عام ١٩٩٣ متجاوبا فيه مع أفكار قالها عام ١٩٨٥ وأفكار أخرى قبلها قالها فى السبعينيات[١٠]. ومنها قوله:

> إن جذور الحداثة الشعرية، بخاصة، والحداثة الكتابية، بعامة، كامنة فى النص القرآنى، من حيث إن الشعرية الشفوية الجاهلية تمثل القدم الشعرى، وإن الدراسات القرآنية وضعت أسسا نقدية جديدة لدراسة النص، بل ابتكرت علما للجمال، جديداً، ممهدة بذلك لنشوء شعرية عربية جديدة[١١].

والشعرية تنتمى إلى الفضاء القرآنى، بوصفه «الأصل» والاتجاه نحوه هو «التأصيل».

إنها «شهوة الأصل» التى تستولى على أدونيس وتستحوذ عليه وعلى فكره وإبداعه. وبها نستطيع تفسير كتابته عن الشيخ محمد بن عبد الوهاب، حيث يقف أدونيس على سر الدعوة الوهابية وهو أن «التوحيد أصل الأصول وأنه المقصود الجوهرى»، وأن «يؤمن الإنسان بالتوحيد هو، إذن، أن يكمل نفسه»، ولابد أن يقترن هذا الإكمال بإكمال الله ولا يتم التوحيد حتى يكمل المخلوق جميع مراتبه ثم يسعى فى تكميل غيره، مما يجعل كلمة التوحيد المتمثلة بـ «لا إله إلا الله» كلمة فعل وليست كلمة تلفظ فحسب[١٢].

ـ ٣ ـ

تتعاقب أعمال أدونيس، فى كل عقد كتاب، تبدأ مع بيان الحداثة فى السبعينيات، ثم الشعرية العربية فى منتصف الثمانينيات ثم سيرته الشعرية فى ١٩٩٣، وفى كل عقد يظهر بيان عن «الأصل» يؤكد مفهوم «الأصل» ويحسم الأمر فيه ويجاهر بهذه الشهوة الطاغية؛ «شهوة الأصل».

والأصل هنا عودة إلى الجذر، إلى رحم الثقافة واللغة والجد الأول. والكلام هنا لن يأخذ حقه من التوازن والتمام إلا إذا رفع الحجاب عن علاقة الحداثة العربية بالحداثة الغربية. وهذه مسألة ظل أدونيس يصرخ جاهرا بها ومعلنا القول فيها، وهى تتلخص بمقولة الاختلاف والائتلاف الجرجانية، التى يأخذها أدونيس ليقيس بها المسافة بين الإبداع والتقليد من جهة والأصالة الحضارية والذوبان الخارجى من جهة أخرى. وفى ذلك يقول:

> الحداثة... هى الاختلاف فى الائتلاف: الاختلاف من أجل القدرة على التكيف، وفقا للتغيرات الحضارية، ووفقاً للتقدم. والائتلاف من أجل التأصل والمقاومة والخصوصية[١٣].

هنا ـ وفى عام ١٩٧٩ ـ يجرى تحديد الطريق وتقنين المصطلح، فالتجاوز والتخطى هما عمليتا اختلاف. وهذا الاختلاف يقوم لأسباب عملية «إبداعية» فهو ليس خروجاً ولكنه «دخول»، إنه اختلاف من أجل «التكيف». وبما أنه كذلك فهو ـ إذن ـ فعل داخلى ومن تحت مظلة السياق، هو «اختلاف فى الائتلاف»، هو مواءمة ودخول إلى، وليس خروجاً عن.

وليس هذا تقليداً وانصياعاً لشروط النمط؛ لأن «الائتلاف» يحدث من أجل «التأصل» وليس التقليد.

وأفعال الاختلاف المتكيف والائتلاف المتأصل هي تحقيق لمشروع الإبداع الأصيل.

وعدم ذلك يؤدى إلى واحد من إشكالين يشير إليهما أدونيس بقوله:

إن الاختلاف المفرط عن تراث اللغة التى يكتب بها الشاعر هو الموت، أى التبخر كالدخان، بالقياس إلى نار هذه وجمرها. والائتلاف المفرط هو الموت أيضاً ـ أى التخثر كالحجر (ص ٣٣).

هذا بيان يضع الحداثة فى الاعتدال. إنها مشروع اعتدالى لأنها ليست اختلافا مفرطا وليست ائتلافا مفرطا. ولكن الاختلاف شرط والائتلاف شرط، غير أن شرط الشرط هو تجنب الإفراط. وهنا تكون الحداثة «أصلا» متكيفا ومتأصلا.

ولهذا فإن الحداثة مشروع عربى «أصيل» جاءت ولادته من عهود مبكرة، وتلازم مصطلح الحداثة مع مصطلح «القدم» وتساير المصطلحان معا منذ بدء النشأة. وتملك الحداثة حقا تاريخيا وقيميا مساويا لحق «القدامة» فى الوجود والتقدير. فهى ليست مخترعا غربياً وليست بضاعة مستوردة. وهى معروفة لدى العرب منذ القرن الهجرى الثانى، وتعود أصولها إلى الجاهلية. هذا ما يقوله أدونيس فى بيانه من أجل الاختلاف المتكيف والائتلاف المتأصل[١٤].

وهناك علاقة عضوية بين الذات المبدعة والأمة المبدعة؛ فالفرد لا يبدع إلا داخل خيمة الإبداع القومية. والشاعر مفردة فى جملة اللغة والأمة، وإذا حدث تلاحم بين الذات والأمة واللغة، جاء الإبداع حينئذ. وهو هنا ائتلاف عضوى يتأصل بواسطة الاختلاف الواعى لهذه العلاقة التلاحمية وشروط التجاوب معا اختلافا وائتلافا.

والحداثة فى هذه الحالة ليست خروجاً وفراراً عن اللغة ولكنها إمعان فى الدخول وإمعان فى الغوص وإمعان فى التأصل:

ذلك أن الحداثة الشعرية فى لغة ما، هى أولا حداثة هذه اللغة ذاتها. فقبل أن تكون حديثا فى الشعر أو قديما يجب أولا أن تكون شاعرا. ولا تكون شاعرا فى لغة ما، إلا إذا شعرت وكتبت كأنك أنت هى، وهى أنت[١٥].

ليس «أنت هى» فحسب، لأن هذا ائتلاف مفرط، وليس «هى أنت» فحسب، لأن هذا اختلاف مفرط، ولكن الاثنين معا: أنت هى، وهى أنت.

وهنا سوف يتساوى الصوتان، لو نظريا ـ ونحن هنا فى مجال التنظير طبعا ـ فالصوت المفرد لا يتفرد إلا ليجتمع، وهو لا يجتمع إلا ليتفرد.

وفى كلمات أدونيس «فأن يكون الشاعر العربى حديثا هو أن تتلألأ كتابته كأنها لهب طالع من نار القديم، وكأنها فى الوقت نفسه نار أخرى»[١٦].

ـ ٤ ـ

والآن...

ما الأصل...؟ ولماذا الأصل...؟!

من الواضح أن أدونيس مشغول ومنشغل بفكرة «الأصل» و «شهوة الأصل»، ولكن السؤال يظل عالقا فى الذهن عن ماهية هذا الأصل، وعن سبب هذا التعلق بالأصل.

أما سبب التعلق فهو أمر يمكن تلمس أطرافه وسط كتابات أدونيس، وسوف نقف على ذلك بعد قليل.

غير أن السؤال عن ماهية «الأصل» هو ما سيظل معلقا دون إجابة. فأدونيس يختار ألا يجيب أو لعله لم يفترض السؤال أصلا.

يكتفى أدونيس بترديد مصطلحات الأصل والتأصيل والائتلاف ومن داخله الاختلاف، ويسمى القرآن الكريم والحديث النبوى بوصفهما أصلين، كما يسمى الشعر الجاهلى وشعراء من الأمويين والعباسيين، بوصف الجميع من أهل «الأصل». ولكنه يسمى دون أن يصف.

الأصل مركز يمثل البداية والاستمرار، وهو علاقة قابلة للتسمية ومتجسدة تجسدا ذهنيا يكفى لأن يجعلها مشارا إليه غير يخفى الإحالة، وهو مضمر غير مستتر له اسم وله مسمى.

اسمه الأصل... ومسماه القرآن والحديث والشعر الجاهلى... إلخ. أما صفته فهى شئ مسكوت عنه. هل هذا لأنه معروف ولا يحتاج إلى توصيف...؟ أم لأنه يسمو على التعريف والتحديد...؟

ربما تكون هذه أسبابا لعدم تعريف «الأصل». ولو قلنا ذلك لدخلنا إلى تصور رومانسى حالم عن مسألة «الأصل». وهذا لا يجدى ولايصنع شيئاً إذا ما كنا فى مجال التنظير وأسئلة التنظير. والأولى أن نبحث عن سبب أكثر علمية من هذه الأسباب الشاعرية.

وفى طريقنا للإجابة لنفترض أن أدونيس قدم فعلا توصيفاته الخاصة عن «الأصل» وانهمك فى إعطاء تعريف منطقى محدد يجمع ويمنع ويحصر «الأصل» فى بضع كلمات، ماذا سيكون مآل هذا الأصل فى هذه الحالة...؟! طبعا سيتحول هذا المعرف المقنن ليكون مصطلحا خاصا بدلالة خاصة ومقيدة. وسيتوقف عن وضعه العام الذى هو فيه صورة ذهنية جماعية مطلقة، يفهم منه ويجد فيه كل فرد من أفراد الأمة ما يطلبه منه دون وسطاء أو عرافين أو دخلاء.

لو استعرضنا هاتين الوضعيتين فسوف نرى أن حياة «الأصل» تكون بإطلاقه وتركه حرا فى تلاقحاته مع الناس.

ثم ـ وهذا هو الأهم ـ إن أدونيس لم يكن يطرح مفهوم «الأصل» لمجرد الطرح العلمى النظرى، وما كان مختارا فى طرحه ذاك، ولم يك حرا فيما يقول ويصرح به. لقد كان يتكلم مدافعا ومحاميا. إنه يدافع عن نفسه وكان يحامى عن الحداثة، بعد وقوع الاتهامات المضادة من جهة، ووقوع الإفراط فى التجاوز والتخطى؛ أى الاختلاف المفرط من جهة ثانية.

هنا جاءت ضرورة اللجوء إلى «الأصل» بوصفه الدرع الحامى من السقوط أو الاقتلاع.

لهذا يكون الحديث عن «الأصل» بوصفه مسمى دون توصيف هو لجوء إلى الذاكرة الجماعية المتفق عليها، ومن هنا فقط يأتى التطمين ويأتى الاحتماء. وهذا لن يتحقق لو غامر أدونيس فوصف هذا الأصل بوصف جدلى غير متفق عليه مما يؤول إلى تفريق، بينما كان الهدف هو توحيد الحس الاستقبالى وتجميعه وتطمينه.

يكفى أن تقول بالأصل والتأصيل وتسمى الأصول، ثم تنسب الحداثة إلى هذه الأصول.

هناك ـ إذن ـ سبب مصيرى فى عدم تعريف الأصل، لقد جرى تجنب التعريف ولم يجر تركه أو إهماله. أو ربما نقول إن الحاجة تقضى بعدم التعريف، وذلك من أجل «إشراك» أعضاء البيئة الثقافية كافة فى عمليات التبييئ لمشروع لا يجد نفسه إلا إن جرى تبييؤه ثقافيا وقبوله قبولا جماعيا بوصفه «أصلا» مثل تلك «الأصول» الراسخة ذهنيا فى ضمير الجماعة.

إن الـ «أنا» هنا تسعى جاهدة لأن تكون ضمن «النحن» وفيها ومن داخلها، واختلاف الأنا ليس سوى وجه من وجوه الائتلاف المتأصل.

وأدونيس يحاول أن يتكيف عبر انتسابه وانتمائه إلى الأصل حيث الأب الأول، وهذا الابن وهو ابن ليس ضليلا مثله مثل امرئ القيس الذى تحول بعد موته ليكون أصلا وليس ضليلاً، ومثله مثل أبى تمام الذى كان «باطلا» فى حياته، ولكنه بعد ذلك صار أحد المعالم الحقيقية للأصل الشعرى. وها هو أدونيس يخطط لهذا التأصل ويشتهيه.

ـ ٥ ـ

هنا تفترق الحداثة الشعرية عن الحداثات الأخرى ـ الاقتصادية والفكرية والسياسية. وبما أن للحداثة الشعرية أصلا تعود إليه، فإن مشروع الحداثة المعاصرة لم يتحقق إلا لهذه الحداثة ذات الأصل.

فالشعر أصل له حداثته؛ لأن له أصوله، ومنه جاءت الحداثة الشعرية المعاصرة.

أما الحداثات الأخرى من اقتصادية وسياسية وفكرية، فهى فى عرف أدونيس لم تتحقق[١٧]. ولم يذكر أدونيس الأسباب هنا أيضاً. إنه ـ فحسب ـ يصف ما يراه.

ولعله خاف على نفسه وعلى حداثته من مصير مماثل تعجز فيه الحداثة الشعرية عن تحقيق حداثتها الثقافية الجماعية، ولذا لجأ إلى «الأصل» وانتسب إليه لكى يقول - دون أن يقول - إن الذى لا أصل له لا فرع له أو لا خاتمة له - حسب المثل الشعبى.

هى حكمة شعبية يتمثلها أدونيس لتأصيل نفسه وحداثته. وهى حداثة تأخذ أسباب بقائها وقبولها عبر انتمائها وتأصلها. وهو تأصل لا تملكه الحقول الأخرى، لأن ليس فى الجاهلية أصول اقتصادية وفكرية وسياسية؛ أى أنها سياقات منبتة وبلا جذور.

هذا هو تفسيرنا لدعوى أدونيس عن وجود حداثة شعرية عربية معاصرة، وغياب الحداثات الأخرى. وهو - فيما نرى - السبب وراء الانتساب إلى الأصل. ذلك الانتساب الذى دعت إليه ضرورات المرافعة عن المشروع من جهة، والمصالحة مع الرأى العام من جهة ثانية.

ولكن هل هذه مصالحة مشروعة وتجدر أن تصدر من مبدع تعود على مبادئ أسلافه من المبدعين الذين يرون أنهم يقولون وعلى غيرهم أن يعرب، والذين ليس عليهم أن تفهم البقر...؟

إن أدونيس لا يقدم نفسه على أنه فرزدق جديد أو بحترى ثان. إنه ليس شاعراً فحسب. ولو كان كذلك فقط لجاز له ما جاز لسلفيه، ولكنه رجل يقدم نفسه بوصفه «أستاذا» لهذه الحداثة المصرح بها. ومن هنا، فهو معنىٌّ بأمور نجاحها وقبولها. وهو نجاح وقبول لن يتحققا إلا إذا «تصالحت» هذه الحداثة مع جمهورها المستهدف بالتحديث. فإن لم تتحقق هذه (المصالحة) فما الجدوى - إذن - من تحديث يكتفى بالتأنق والتفرد والذاتية المترفعة - أو النرجسية - كما هو الشأن المعهود لدى المبدعين المشغولين بإبداعهم ولا غير.

إن أدونيس يقتدى بأبى تمام ذلك الشاعر المأخوذ بمهمته، لا بإبداعه فحسب. ولن يغيب عنا أن مختارات أبى تمام فى الحماسة كانت مسعى نحو «الأصل» والتأصيل وشهوة الأصل بوصف ذلك سندا وأساسا يبنى عليه - وهى محاولة لم يتمكن البحترى من تكرارها لأنه شاعر معنىٌّ بغنائيته وإبداعيته الذاتية ولم ينشغل بمشروع حساس يدخله فى معضل الافتراق المتوتر. ولذا كانت مختارات البحترى قليلة الشأن والمفعول.

ولقد حاول شاعر مثل البارودى أن يسلك هذا المسلك الحساس واتخذ لنفسه مختارات شعرية، غير أنه أغرق فى الائتلاف إغراقًا جعله مبدعا محييا ولم يرتفع به إلى درجة المبدع المجدد، ولذا تساوت إبداعاته مع مختاراته دون أية إضافة متميزة.

ونجد التميز والتنافس والتصارع الداخلى بين مختارات أبى تمام وشعره بحيث يصح أن نلاحظ وجود «اختلاف فى ائتلاف» بين هذين المنجزين لذلك الشاعر الطائى الرائد.

وهذا هو نموذج أدونيس الذى اختار من ديوان العرب وانتمى إلى الأصل العربى، وهو اختيار اضطرار مثله مثل أبى تمام؛ هو اختيار باتجاه الأصل بدل الاختيار بمغادرة الأصل ومجافاته، وهو فعل ضرورى لتجربة أبى تمام لكى تتأصل وتتصالح مع ذاكرة الأمة. ونجح هذا المسعى لأبى تمام فصار من شعراء الأمة التى يحفظ الناس قصائده ويتأسون بها ويستعيدونها على ألسنتهم لتعبر عن وجدانهم وردود أفعالهم تجاه ظروف حياتهم.

لقد نجح أبو تمام فى تأصيل نفسه وشعره «فى» ثقافة الأمة. وهذا ما تحتاجه الحداثة المعاصرة. ومن الواضح أن أدونيس - خاصة - يسعى إليه. ولذا جاءت عنده «شهوة الأصل» وتجلت فى أفعاله وتنظيراته؛ لأنه ليس مبدعا فحسب ولكنه مُنظِّر يسعى إلى غرس شجرته الخاصة وسط بستان الشعر العربى.

إنه مسعى لكتابة تاريخ «ما بعد الأدونيسية»، وتوجيه مصير الأدونيسية إلى مرحلة تتلوها وتبقى فيها التجربة مقبولة ومحبوبة، وليست ضليلة ولا باطلة.

## الهوامش

(١) الآثار الكاملة ٤٦٧/١، دار العودة، بيروت ١٩٧١.

(٢) كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، مكتبة مدبولى ١٩٩٣.

(٣) طرح كمال أبو ديب فكرة إنشاء رابطة تسمى «الرابطة الأدونيسية» فى مقال نشره فى جريدة الحياة عقب صدور كتاب أدونيس الكتاب. ويرى أبو ديب أن هذه هى الوسيلة اللائقة لتقدير أدونيس. ولقد ردت عليه خالدة سعيد بمقال تعقيبى أكدت فيه أن التقدير لا يأتى عبر ترسيخ الفردية وإنما يكون ذلك بواسطة دفع تجربة الإبداع العربى بصورة جماعية.

(٤) انظر مثلا أحمد فرج عقيلان: جناية الشعر الحر، نادى أبها الأدبى، أبهاء السعودية ١٩٨٢.

(٥) لقد استخدمت مصطلح «التشريحية» على أنه مقابل لمصطلح de-construction وشرحت أسباب ذلك فى الخطيئة والتكفير، ص ٥٠، النادى الأدبى، جدة ١٩٨٥.

(٦) عن «موت المؤلف» بوصفه مصطلحاً. انظر السابق ص ٧١.

(٧) روبير اسكاربيت: سوسيولوجيا الأدب، ص ٦٠، ترجمة آمال أنطوان عرمونى، منشورات عويدات، بيروت ـ باريس ١٩٧٨.

(٨) أدونيس: ها أنت أيها الوقت، سيرة شعرية ثقافية، ص ٥٤، دار الآداب، بيروت ١٩٩٣.

(٩) السابق، ص ١٦٨.

(١٠) أدونيس: الشعرية العربية ٣٣، ٥٠، دار الآداب، بيروت ١٩٨٥. وانظر أيضاً «بيان الحداثة» ص ٢٨، ٣٣. ضمن كتاب البيانات، دفاتر كلمات، البحرين ١٩٩٣.

(١١) الشعرية العربية، ص ٥٠.

(١٢) أدونيس (وخالدة سعيد): الشيخ الإمام محمد بن عبد الوهاب ٥ ـ ٦ ديوان النهضة، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٨٣. ويتضمن الكتاب نصوصا مختارة من كتابات الشيخ قدم لها أدونيس. ولقد صار أدونيس يشير إلى هذا الكتاب بوصفه الجزء الرابع من مشروع الثابت والمتحول.

(١٣) «بيان الحداثة»، ص ٣٣.

(١٤) السابق، ص ٣٢.

(١٥) الشعرية العربية، ص ١١٠.

(١٦) السابق، ص ١١٢.

(١٧) «بيان الحداثة»، ص ٢٩.

## •• تنويه ••

للأسف اكتشفت مجلة «فصول» أن مقال فخرى صالح المعنون: «قصيدة النثر العربية: الإطار النظرى والنماذج الجديدة»، الذى نشر بالمجلة (المجلد السادس عشر، العدد الأول، صيف ١٩٩٧)، ليس سوى إعادة صياغة لمقال آخر كان قد نشره بمجلة «الأديب المعاصر» العراقية قبل سبع سنوات.

وإذ تعتذر «فصول» لقرائها عن هذا الخطأ، فإنها تعد بمحاولة عدم تكراره، وترجو من الكتاب عونها فى ذلك.

# سؤال المعنى، والمعنى الشعرى
# أول الشىء لأدونيس

**مصطفى الكيلانى***

أوقفنى فيما يبدو فرأيته لايبدو فيخفى ولا يخفى فيبدو، فلامعنى فيكون معنى..[1].

معنى القصيدة هو محصل تركيبها وليس الجزء دالا بذاته شأن الجملة النحوية إذا ما اختصرنا منطق التناظم الدالّ، فهو ذلك الوجود العام يرد مشهدا لغويا لحال تظهر أو تحتجب، تقارب الظهور أو تغرق في الاحتجاب.

فلا يكون المعنى الشعرى سابقا للاحق كأنْ يردَ «متخلّجا فى النفس»، «قائما فى الصدر»، «متصورا فى الذهن» على حد تعبير الجاحظ [2]، ثم يخرج بالكتمان إلى الحدوث على غرار منظور السببية لدى الرومنسيين، وإنما الشعر ـ المعنى شبيه بالنحو العام فى تقدير شومسكى، ذلك المعنى الممكن يصل بين مختلف الذوات المتكلمة بقطع النظر عن اختلاف الأمكنة والأزمنة واللّغات؛ أى المعنى الذى يتشكل أثناء تكرار فعل الكلام لدى الطفل المتهيئ طبيعة له، والذى يصير بتراكم الخبرة تكلما دالا..

فكيف يلتقى الحس والتجريب فى بنية اللغة واللغة الشعرية على وجه الخصوص؟ ما حدود المعنى وآفاقه الممكنة فى اشتغال لغة الشعر؟

الثابت بدءاً فى الدراسات التداولية ذات البعد التأويلى أن المعنى ليس صورة للحسى المباشر ولكن اللغة هى التجريبى والرمزى فى اللحظة ذاتها، وإن تفاوت مستوى الحضور لأحدهما فى اللغات الاصطلاحية أو الاصطناعية. فليست اللغة إظهاراً للمحسوس بواسطة التجريبى، وإنما هى الظهور بذاتها وفى ذاتها، مما يهدم فكرة إمكان إحلال اللفظ محل الشئ. وتثبت سمة الخصوصية عند الحديث عن لغة الشعر التى ليست بالضرورة انزياحا عن لغة الاستعمال، كما ذهب إلى ذلك عديد البنيويين، بل قد تكون الأصل السابق ولغة

---

* كلية الآداب ـ قيروان ـ تونس

الاستعمال هى الفرع اللاحق. إلا أن الفرع استبد بالأصل وركز فى الذهن وهم التسوية بين الشئ والتسمية، بين المسمى والمسمى، بين المعبر عنه والمعبر [٣]. وإذا بدت اللغة الاصطناعية انزياحاً عن لغة الاستعمال، فإن لغة الشعر هى الصدى المتقادم يحمل آثار المعنى البدئى قبل أن يستبد وهم الحقيقة بالحقيقة، والعقل بالعقل الأول. فما يدعم وهم الزياح لغة الشعر عن لغة الاستعمال هو التداخل بين اللغة والشعور، مما يدفع إلى المساءلة: هل بالإمكان البحث عن اللغة خارج تأثيرات هذا الشعور؛ أى العودة باللغة إلى البدء، إلى الشئ ذاته قبل حدوث المعرفة، قبل حدوث الشعور ذاته؟

قد يكون هذا الرجوع الذى يدعو إليه مرلو بونتى Merleau Ponty ممكنا فى مجال البحوث العلمية التجريبية:

إن الرجوع إلى الأشياء ذاتها هو الرجوع إلى هذا العالم قبل المعرفة، الذى تتكلم عنه المعرفة حيث كل تحديد علمى بإزائه هو عمل تجريبى.. [٤].

غير أن الفصل بين السابق واللاحق، بين اللغة والشعور أو بين اللغة وتلك «القوة الكامنة» فى الذات التى ترفع اللغة إلى الشعور، أمر ليس باليسير؛ لأن الشئ منذ أن تحول بالتسمية إلى وجود ذهنى؛ أى إلى معنى لا يبقى من الحسى إلا الصورة الخافتة التى بها تكون التفضية بعيداً عن ثقل التراكم، مما يعطى الذهن اللغوى والخيال الشعرى على وجه الخصوص ـ اقتداراً على تركيب الجمل؛ أى توليد المعنى أو المعانى.

إن الاقتصار على بعد واحد فى استقراء المعنى الشعرى يؤدى حتماً إلى انحباس الأفق المعرفى؛ إذ لا يتخطى مفهوم الازدواج (دال ـ مدلول أو بنية ـ دلالة) دائرة التوصيف؛ أى البقاء فى حيز ركن واحد من أركان الحقيقة الشعرية الذى هو الوجود النصى:

أ ـ فالمعنى الشعرى وجود فى البدء يظهر فى تركيب علامتى دال؛ إذ هو التجاور المعجمى والاطراد التركيبى والتناظم الإيقاعى تجسم معاً سمة الظهور البنائى، أى أن النص موجود بدءاً بالانكشاف، أى بما يظهر، بما يعبر وبما يعبر عنه فى اللحظة ذاتها.

ب ـ والمعنى الشعرى عدم لأنه مسكون أو محكوم باللا ـ مقول الذى ينقال بعضه ويظل بعضه الآخر محجباً، ممكناً عند تواصل ذاتين مقتدرتين على الحوار: ذات النص وذات قارئه.

والعدم، هنا، أعمق دلالة من أن يكون فراغا، وإنما هو ذلك الفراغ الظاهر يكسب النص والقراءة معاً شحنة تدلالية ـ نسبة إلى التدلال (Signifiance) ـ قادرة على استقدام أبعد المعانى وأدقها. وهذا العدم هو الذى يكسب النص الشعرى طابع التبنين (Structuration)؛ أى الانفتاح الدائم على زمن أو أزمنة قادمة، وهو مشروط بالوجود الأول، ذلك البناء النصى المنكشف.

ج ـ والمعنى الشعرى موجود (étant) مرتبط بضمير ينكشف ويحتجب فى اللحظة ذاتها، يقول وينقال أو يقول أحياناً كى لاينقال بضروب شتى من التحايل والمخاتلة والظهور والاحتجاب بعفوية اللحظة الكاتبة. فلا يتواصل الوجود والعدم الشعريان إلا بهذا الضمير «أنا ـ المتكلم» يخاطب ضميراً: «أنت» أو «أنتم»، ويحيل على ممكن ضمير: «هو» الذى قد يعنى امتداداً لـ «أنا» أو مجالا يلتقى فيه «أنا» و «أنت» أو «أنتم» فى حيز دلالى مشترك.

ذلك هو المعنى الشعرى فى تحديد شامل: وجود، عدم، موجود، بها قد نستطيع خرق العادة واستقدام النزر القليل من وهج اللغة الأولى، المعنى البدئى كما هو الشأن فى سياق لحظة أدونيس الشعرية «أول الشئ».

كيف أعطيك شكلاً

أيهذا الصديق الذى لايزال يعاند؟ سميتك الشئ ـ قلت :

امتلكتك .. لكنك الآن تنفر، واسمك ينفر/ ماذا أسميك؟

هذا مكانك/ غيرت نورك أم أنتنى

لست نفسى؟ أأنا أنت؟ لكن ضوءك مازال يسطع ـ كاد الحريق

أن يجوس عروقى ملتهما كلماتى ـ مهلاً

أين أنى وكيف أسميك، أعطيك شكلاً،

أيهذا الصديق؟ (٥).

تتحدد القصيدة، إذن، فى العام الدلالى بثالوث: الوجود والعدم والموجود فهى الوجود؛ يحد بدءاً بالتسمية (الشئ)، وهى العدم حينما يصطدم فعل التسمية بالاستحالة التى هى المجال المنفتح على ممكن المعنى، ذاك الذى يغرق فى التخفى، وهى الموجود: أنا ـ القصيدة المتكلم الشاهد على المساءلة والوجود والعدم فى اللحظة ذاتها.

**١ ـ وجود القصيدة: بناؤها الدائرى المنفتح.**

إن لفعل المساءلة موقعا خاصا هو الفضاء الشعرى يتخذ له شاكلة السؤال بدافع محاولة معرفة الشئ. فيتواصل البدء والانتهاء فى نقطة واحدة تقريباً: سؤال الشئ، وإذا البنية العامة للقصيدة خمس جمل شعرية تتعاقب تبعا لنظام التناوب بين أسلوبين هما الإنشاء والخبر. وتتفاوت المواطن الأسلوبية فى عدد الجمل النحوية التى بها تتركب:

● الجملة الشعرية الأولى إنشائية مختصرة تتضمن سؤالاً واحداً أى جملة نحوية واحدة.

● الجملة الشعرية الثانية خبرية تحتوى أربع جمل نحوية: سميتك.../ قلت..../ لكنك الآن تنفر../ واسمك ينفر...

● الجملة الشعرية الثالثة إنشائية تتكون من أربع جمل نحوية صيغت على شاكلة سؤال: ماذا أسميك؟ ../ هذا مكانك؟.. غيرت نورك أم.../ أأنا أنت؟

● الجملة الشعرية الرابعة خبرية تتضمن جملتين نحويتين لكن ضوءك .../ كاد الحريق...

● الجملة الشعرية الخامسة إنشائية تشتمل على خمس جمل نحوية: أين/ أنى / كيف أسميك.؟./ أعطيك شكلا أيهذا الصديق؟..

ومحصل توزيع الجمل النحوية الإنشائية والجمل النحوية الخبرية فى التركيب الأسلوبى العام:

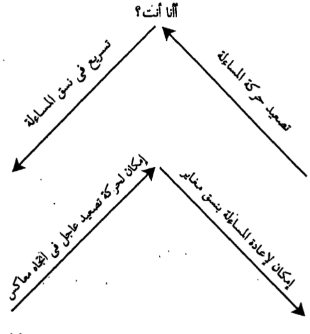
الإنشاء: ١+٤+٥=١٠.

الخبر: ٤+٢=٦.

وكما تبدأ القصيدة بالإنشاء تنتهى به، فيتكثف بذلك حضور الجمل النحوية الإنشائية ليكسب القصيدة طابع توصيف الحال دون التخلى عن سمة توصيف الحدث، بل يتقاطع الحدث والحال ضمن وجود شعرى يقوم فى الأساس على سؤال التسمية، وبذلك تتعدد الأسئلة، وتتوالد حول نواة واحدة هى ضمير المخاطب: أنت.

إن حركة المساءلة مد وجزر يتوسطهما سؤال ـ وتد: «أأنا أنت ؟» غير مجرى الحركة من الاندفاع إلى الارتداد، بما يقارب شكل الهرم تعلوه ذروة البحث عن حقيقة الضمير المخاطب. وفى الاندفاع والارتداد اكتمال للحركة الدائرية؛ إذ زال البدء والانتهاء وظيفيا فى تركيب القصيدة وأمكن قراءتها عكسياً، من الأسفل إلى الأعلى، دون أن يتغير بناؤها العام حتى لكأنها لحظة دورانية فى بحر الزمن اللا ـ محدود.

وعند النظر فى تواتر الأسئلة تبدو حركة الارتداد أسرع من حركة الاندفاع، كأن يشتد نبض السؤال تدريجاً إلى أن تبلغ السرعة حدها الأقصى فى خاتمة القول الشعرى. ولكن يظل السؤال قائماً فى النهاية، يتكرر حرفياً: «كيف أعطيك شكلاً أيهذا الصديق الذى لايزال يعاند؟... مهلاً. أين، أنى ، وكيف أعطيك شكلاً أيهذا الصديق؟..» :



فتتحدد شعرية القصيدة، أى وجودها المنفرد، بسؤال مرجعى، تلك الدلالة شبه المعلنة تتمثل فى البحث عن ماهية للتسمية: «أنت ـ الصديق»، هذا الوجود الآخر يحدسه الأنا المتكلم ويحاول تجسيمه فى شكل يتضح به المعنى ويتسع.

وإن تأكد وجود الشئ بشهادة المتكلم، فإن الشيئية مختفية وراء كثافة الحضور أو الظهور.. فكيف نميط اللثام عن هذا المحتجب؟ هنا تكمن أدق ملامح الفعلية فى نسق اطراد «القصيدة ـ البرقية» إذ يتبع الأنا وجهة النظر بالمباعدة، ثم يحاول «النظر بالمعية». وحينما يغشى البصيرة العشى يستعيد الناظر موقعه الأول للرؤية، أى النظر بالمباعدة دون الوصول إلى إجابة محددة. ولكن فى استحالة المعرفة إمكانا للإجابة وفى احتجاب المعنى إمكانا لمعنى ـ مشروع.

فتخترق القصيدة، بهذا التردد بين المساءلة ومحاولة الإجابة ثم العود إلى المساءلة، ثلاث حركات موقعية تشتغل تبعاً للواصلة بين الضميرين: «أنا ـ أنت»:

أ ـ موطن الانفصال: يتباعد «الأنا» عن الـ «أنت» بالقصد لمحاولة النظر واكتشاف مابه تعرّف ماهية الآخر ـ الشئ.

ب ـ موطن الاتصال: يظهر فى جملة مختصرة: «أأنا أنت؟» ولا يتجاوز هذا الموطن مجال السؤال الخاطف الذى يلامس إمكانا لمعنى التماثل بين «أنا» و«أنت» أو انتماء البعض إلى الكل..

ج ـ موطن الانفصال ـ الاتصال: يهم الأنا بالرجوع إلى الموطن الأول لمحاولة الرؤية من قريب إلا أن الـ «أنت» حاضر بكثافة داخل الـ «أنا»، رغم انفلاته فى الظاهر. فيكون الإقرار بأن لا إمكان للرجوع إلى الموطن الأول، فيشتد بذلك نبض السؤال بحثا عن ماهية الآخر الكامن فى الأنا، المنفلت خارج مداره فى اللحظة ذاتها، وإذا الإمكان استحالة والوجود إمكان لوجود آخر.

### ٢ ـ سؤال الموجود بين الوجود والعدم.

وكما تتردد ماهية الـ «أنت» بين الضمير ذاته والحضور داخل الأنا، يتجاذب مشهد الاستبطان أسلوبان: الحدث والحال، فضاء شبيه بالأقصى يعتمد السرد لترصد آثار الحادث المنقضى، وفضاء آخر شبيه بالعمودى يخترق مكامن الذات بحثا فى داخل العتمة عن وميض يكشف للبصيرة فى الآن المخصوص بعض حقائق ذلك الوجود المنكشف المحتجب. على هذا الأساس يتحدد أسلوب النص العام بالتقاطع بين وصف الحال ووصف الحدث، ويمثل وصف الحال البدء والانتهاء، فينشأ دبيب السؤال فى الداخل، ويظل متردداً بين السطح والغور..

إلا أن الداخل هو الجاذب أولا وأخيراً. وماينكشف سرداً ليس إلا وجها آخر للحال المتخفية.

وإذا القصيدة ـ البرقية فى نسق اطرادها العام، بناء على التوصيف الداخلى، بدء متكرر فى شكل ذرى صغرى، كلما همت الحركة بالاسترسال فى الكشف عن الغور المحتجب اصطدمت بالاستحالة وردت على أعقابها لتكرار الفعل الأول.

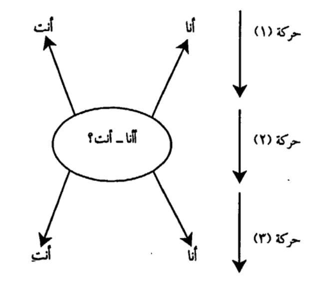
فيتكثف حضور الأنا فى كامل النص الشعرى، لأنه المتسائل والواصف فى الحين ذاته. وإذا بحثنا فى نسق اطراد الحركة الشعرية العام تبين لنا «الأنا» متسائلا واصفا و«الشئ ـ الصديق» أو «الأنت» موصوفا فاعلاً هو الآخر، ولكن بواسطة؛ فالأنا موقع متحرك لذات قادرة على كثافة التمركز، التجمع المتزامن والتفكير وحيرة السؤال، أى الفعل لغة وحدساً. كما تمثل الـ «أنت» بعداً آخر لمدى اقتدار الـ «أنا» على الفعلية؛ إذ يرد وجود النص الشعرى بأكمله إلى «أنت»، مركز الرؤيا ومرجعها الأول ومجمل آفاقها الممكنة والمستحيلة.

وإذا بحثنا فى التواصل الدلالى بين الضميرين: «أنا ـ أنت»، بدا اطراد المعنى الشعرى فى القصيدة ـ البرقية مجالاً للازدواج أو التعدد، إذا ماحاولنا الكشف عن «الماوراء» الكامن فى الضميرين المنفصلين المتصلين، يرد إلى دلالة الواحد.

فالقصيدة، كما أسلفنا، حركة انفصال بدءاً لمحاولة النظر من الخارج، وهى السعى إلى الاتصال لتجريب الرؤية بالمعية، وهى العود إلى وضع الانفصال بما يكمل الدائرة دون أن

تنغلق، وإنما هى الحركة الدائرية تفضى إلى حركة دائرية ممكنة أخرى، بما يشبه الجذب والنبذ الدافعين إلى الدوران.

ولأن القصيدة دائرية الاطراد فإنها مسكونة بحركات ثلاث موقعية من الداخل: الانتشار، فالانحسار، ثم الانتشار لمواصلة نهج البحث فى ماهية «الأنت».




يتواشج بذلك ضربان من الفعلية الراجعة إلى الضميرين المتصلين المنفصلين فى منظومة لغوية شعرية واحدة: فعلية الأنا التى هى المساءلة ومحاولة التسمية تقابلها فعلية رفض البقاء فى مجال التحديد: «تنفر.. لكن ضوءك مازال يسطع...»، فتتحدد فعلية القصيدة الشعرية بالازدواج الضميرى ممثلا ـ على وجه الخصوص ـ فى سؤال: «آلأنا أنت؟» الذى يحول بناء القصيدة، نسقها الاطرادى، دون أن تتغير دلالتها تماما كالوجهة لاتتحدد باتجاه، أو الاندفاع فى أى صوب دون الخروج عن المكانية.. فقد يكون الأعلى هو الأسفل والأسفل هو الأعلى، والشرق هو الغرب والغرب هو الشرق، واليمين هو اليسار، واليسار هو اليمين، والمعنى هو نقيضه. وما أسميناه بدءاً ليس إلا استمراراً فى الحركة، فلا بدء حينئذ ولا انتهاء فقد يقرأ النص عكسيا، شأن الراقص الصوفى يتمثل أبعاد المكان والجسد الدال عليه فى الاتجاه أو الاتجاه المعاكس، دون فقدان مركز الانغراس فى المكانية المنفتحة على النهائى بما يشبه الدوائر المتوالدة المتلاحقة إلى ما لانهاية.

إن سؤال: «آلأنا أنت؟» مركز النواة الدلالية العميق إذا مابحثنا فى نسق اطراد الحركة الشعرية العام، فهو حاضر فى مجال متوسط بين «أعلى» و «أسفل» لا يستقران على حال؛ إذ هما موقعان للتخوم حيث يمتد وهج النواة (سؤال الأنا والأنت معًا) ليجعل حركة القصيدة دورانية قد تشبه بحركة نظام شمسى فى مجرة داخل فضاء كونى لانهائى. و القصيدة عند النظر فى مركزها وتخومها نشيد يؤسس بالكلمات كونا صغيراً يصل الواحد بالمتعدد، والتسمية بنقيضها والحّد با للامحدود. ولكن الثابت الدلالى فى القصيدة هو محاولة التسمية أو محاولات تسمية الواحد المختلفة (أنت ـ الصديق) بصريح المعنى: سميتك، اسمك، أسميك..، أو بالمعنى المجاور: «شكلا.. امتلكتك، مكانك، نورك، ضوؤك، شكلاً، الصديق مع التكرار..»

ولكن، ما التسمية؟ ولم التسمية؟ وماالمسمى الذى يظهر ليحتجب، أو يظهر ويحتجب فى اللحظة ذاتها؟

### ٣ ـ المرايا أو لعبة الانقسام: من ظهور الاحتجاب إلى احتجاب الظهور.

حينما تفكك القصيدة كى يعاد بناؤها تأويلاً بدافع البحث عن المعنى الذى هو معنى القصيدة ولا شئ خارج مدارها، تسفر الكتابة الموحية عن لعبة فنية مادتها اللغة وروحها ذلك الما ـ وراء الدلالى؛ إذ لا انفصام فى بناء جسدالقصيدة البرقية بين معنى اللغة الشعرية ومعنى المعنى، الذى هو حيز منفتح للتقاطع المتحرك الدورانى بين زمنية الحضور بمدلول «الدزاين» الهيدجرى ـ ومكانية التمثل اللغوى فى مدار يضيق حينا كى يتسع أحيانا بأغوار ثقافة صوفية متعددة المراجع والرؤى، وبذلك يصبح نسيج المعنى حالاً متكررة وأخرى وليدة لحظة الكتابة بإدراك حدسى مخصوص وموقف ناتج عن الحالين أو مولد لهما، مع استحالة بيان السابق واللاحق فى منظومة التراكب الشعرى، كأن يلهج الكلام بذاته فى سياق خبرة ذات حادسة تشكل الملفوظ إجراء لايماثل إجراء آخر، كأن تستقدم اللحظة ثقافة

سياقية لها امتدادها الواسع فى عام ثقافى، هو ذلك التراثى الوافد على الذات الشاعرة من أقاصى الزمن البعيد، والحداثى القريب زمناً المتباعد مكانا، يتواشجان خارج حدود الأمكنة والأزمان، فيتماثل فى آن القصيدة أدونيس عبر الضمير المتكلم والنفرى فى «مواقفه ومخاطباته» وهيدجر فى إيقاعاته الفلسفية عبر «مقاربة هولدرلين» و «التوجه نحو الكلام» و«الزمن والوجود» ومحاضراته وأحاديثه، ويختلفون حينما تستقطب ذات القصيدة روح المعنى الخاص بالتسمية.

وكما تعجز اللغة عن تحديد الضمير (أنت)، لاتستطيع القراءة التوسل بإجابة الإثبات، لولا أصداء النص المرجعى المتعدد تتردد فى قيعان الكتابة وتضئ بعض الخفايا فى اشتغال المعنى السياقى الممكن. إن الضمير المخاطب، استناداً إلى العلامات النصية الدالة عليه، «صديق، شئ، أول الشئ، ضوء..»، وهو استحالة المعرفة والتمثل خارج دائرة «الأنا»، وهو أيضا متاهة، خطر: «كاد الحريق أن يجوس عروقى ملتهما كلماتى..»، وهو بالإضافة إلى ذلك استحالة التدليل بالشكل، لأنه لايتحدد بإطار وقد يكون دالا على معنى الحضور فى جميع الأشكال الحادثة والممكنة،.. إنه المرئى البسيط فى ظاهر الاستقبال، والمحتجب العجيب حينما تنقلب الرؤية إلى عماء، كالعين يبهرها النور أو كتمام الرؤية يفضى إلى الاحتجاب.. كأن رؤية القصيدة ـ البرقية لحظة خاطفة حققت ضربا من الرؤيا ترك وهجه فى المخيال الفردى الواصف صورة ظلية عامة لاتتحدد أيقونيا، وإن ثبتت بمنظور علامية الدلالة. إن «الأنت»، بهذا الإمكان الدلالى المنفتح، علامات ماوراء نصية؛ تماماً كـ«معنى المعنى» لا بمنظور عبد القاهر الجرجانى البلاغى بل بعيداً عن أى تقييد بلاغى فقهى،.. إنها اللحظة الحادسة تقارب لحظة النفرى، ذلك المقام الذى يتصف إطلاقا بالما ـ بين:

> أوقفنى فى القرب وقال لى مامنى شئ أبعد من شئ ولا منى شئ أقرب من شئ إلا على حكم إثباتى له فى القرب والبعد. وقال لى البعد تعرفه بالقرب والقرب تعرفه بالوجود. وأنا الذى لايروقه القرب ولاينتهى إليه الوجود.. (٦).

فتضيق الرؤية لتتسع فى مقام تفقد فيه اللغة أى وهم مرجعى يعادل بين الشئ والتسمية، ويضيع المكان مكانيته، وينقلب الزمن الميقاتى إلى ديمومة يشف لها الجسد، وتكتسح الروح موجة عارمة من الشوق.

ومايفهم على كونه اقترابا ليس إلا وجها للابتعاد، كما أن الابتعاد قد يكون بالانفصال عن المرئى دلالة اقتراب. وإن الجهل شرط المعرفة الأول وانتفاء الرؤية إمكان أول للرؤية.. وما السؤال المتكرر فى القصيدة إلا تعبير عن معرفة الجهل التى هى أقوى المعارف إدراكا للكينونة مجمعة كلية غير قابلة للتجزئ، على غرار مايتضمنه أحد «مواقف» النفرى:

> وقال لى الرؤية تشهد الرؤية فتغيب عما سواها.
> وقال لى العلم ومافيه فى الغيبة لافى الرؤية وقال لى الجهل حد فى العلم وللعلم حدود بين كل حدين جهل (٧).

كذلك هى اللغة ولغة الشعر تحديداً، هى أيضا «ملك» ـ فى تسمية هولدرلين التى يحيل عليها هيدجر ـ أشد خطرا من جميع مايمتلك الإنسان إذ تنفتح عليه لبيان صلة «الدزاين» بعالم الأرض، فالإنسان ـ بهذا المعنى ـ وريث جميع الأشياء ومستخدمها، كأن يمارس حرية القرار ويضع التاريخ فى اللغة وبها.. (٨). ولأن اللغة بدء الكينونة، وهى صميمها ومرجعها الأول، فإنها أيضا لاحق لسابق، مما يقضى الصفة ونقيضها، أى التحرر والانحباس معاً، الكشف والتعمية، مقاربة «الدزاين» والابتعاد عنه بما يحول الكلام إلى عبودية أشد خطراً على الإنسان من مختلف وسائل التدجين عند قتل الوحشى فيه والمتعدد والمطلق. وإذا قصيدة «أول الشئ» لأدونيس قريبة من حيث البنية الحوارية الذاتية من «قصيدة القصيدة»، من دلالة الشعرى (Dichten)، رحم المعنى، أى معنى فى ذات المتكلم وفى ذات المنطوق. وكما يرغب هيدجر فى مقاربة حقيقة الكلام بملامح أصله البدئى بما يشبه السطحية العميقة، يعود بنا أدونيس إلى بدء الحالات وأول الأسئلة إلا أن روح الصوفى أقرب إلى ذاته المتسائلة، وشكه الحافز على السؤال يقينى رغم تردد الكلام بين المعنى وإمكان المعنى، فالضمير المخاطب أقرب إلى أن يكون قناعا للضمير المتكلم منه إلى الصدى العميق.

ومهما اتسع مركز اليقين أو هامشه فى قراءة مغايرة، فإن سؤال المعنى حاضر بكثافة ليستقدم خبرة فردية فى الوجود وتراثًا صوفيًا وحنينًا جنونيا إلى البدايات. وإذن، فهذه القصيدة البرقية فى منظور استقبالنا تلخيص جميل لسابق ولاحق فى مسار تجربة شعرية نقلت الذات العربية المبدعة إلى أرحب الآفاق الكونية. وإذا كان هيدجر قد أعاد سؤال الكينونة إلى اللغة وإلى الشعرى باعتباره المرجع الأول، فإن أدونيس الشاعر أدرك من موقعه الخاص («الآن» فى القصيدة و «الهنا» بشروط الذات المختلفة) أن حقيقة الوجود والموجود لاتكون إلا فى المعنى وبالمعنى.

ولأن المعنى تفرد، علامة اختلاف، مشروع دائم للرؤيا، فإنه وليد العقل والتخييل معًا، أى بدائى بشهادة الحدس الدالة عليه، يلوذ به الإنسان كلما انغلقت أمامه السبل وحاصرته آلة الهلاك.

من هنا، شرف أدونيس الشاعر الإنسان فى حضارتنا المعاصرة، حضارة الزيغ عن الكينونة، إذ نراه يخوض موته الجميل فى حضرة اللغة الشعرية، ويبحث له داخل أنفاقها الموحشة عن وميض أمل فى قرن الخسائر المتلاحقة، عن اسم واحد لمسمى شريد فى صحراء الوجود، هو الإنسان.

ولئن اصطدم أدونيس بدعاة المعنى الهالك يحكمون به على نصه بالغموض، ويشرعون بذلك قراءة النفى، فإن للقرن القادم حتما معناه الذى سيؤسس لقراءة مختلفة قادرة على فهم ماتمجه الأذواق الآن، وترفض البصائر الإصغاء إليه. وليست هذه القراءة محض ترجيح، وإنما هى البدء الآن، إذا ماحولنا موضوع القراءة من دائرة الاستقبال العربى إلى ثقافات العالم. وليس أدل على هذه الحقيقة من الترجمة ذاتها إذ بين «النص الغوغائى والنص ــ الصرح» مسافة مابين اللغة الأم ومختلف لغات العالم.

فإن زالت المسافة تأكدت للنص قيمته الجمالية العالية وحضوره الكونى. ونص أدونيس ماثل بكثافة معبرة فى لغته، مثوله فى اللغات المترجم إليها.

### الهوامش

(١) محمد عبد الجبار النفرى، **المواقف والمخاطبات**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥، ص ١٠٦.

(٢) **البيان والتبيين**، دار مكتبة الهلال، الجزء ١، ص ٨٢.

(٣) Michael Riffaterre "L'illusion référentielle in **"Littérature et réalité"** Seuil, 1982, p. 93.

(٤) انظر: Merleau Ponty, **Phénomonolojie de la perception**, Paris Gallimard, 1945.

(٥) **ديوان المطابقات والأوائل**: دار الآداب، بيروت ١٩٨٠.

(٦) **المواقف والمخاطبات**، ص ٦٦.

(٧) السابق، ص ١١٧.

(٨) Martin Heidegger, **Approche de Hölderlin**, Paris Gallimard, 1962, p. 44 - 45.



# وجه نرسيس فى مياه الشعر

## قصائد المرايا فى تجربة أدونيس

حاتم الصكر*

الناس ..
مرايا تمشى
أدونيس : هذا هو اسمى

يطوّر أدونيس التقنية الشعرية الحديثة المألوفة فى (القناع) ليصل إلى تقنية جديدة، يكاد ينفرد بها بين معاصريه، وهى «المرايا» التى سنخصص لها هذه الدراسة** بكونها استعانة سردية، ترتبط بوجود شئ يظهر فى حيزها، وتعكسه عبر سطوحها المهيأة لحضور الأشياء.

وسوف نستقصى، هنا، وجود المرآة باسمها الصريح فى شعر أدونيس، أو ماسبق وجودها الاصطلاحى الصريح، بوصفها عنواناً على قصيدة أو مجموعة قصائد. ونقف عند ورودها مندرجة فى رموز أدونيس الشخصية التى تميز بها.

وأول مانريد بيانه، هنا، هو الفرق بين القناع والمرآة، رغم أنهما يتصلان بنزعة القص فى القصيدة الحديثة، وينبثقان من رؤية معاصرة للصلة بالتراث الإنسانى والتاريخ ورموزهما الفنية.

يعرف المعجم قناع المؤلف أو مايعرف بـ Persona، بأنه من أصل الكلمة اللاتينية ذاتها. وقد كان يطلق على القناع الذى يضعه الممثل على وجهه فى أثناء تمثيله المسرحية، ثم امتد ليشمل أية شخصية من شخصيات المسرحية. أما فى النقد الأدبى، فيستعمل لفظ «القناع» للدلالة على شخصية المتكلم أو الراوى، ويكون فى أغلب الأحيان هو المؤلف نفسه. ويظهر ذلك جلياً فى ضمير المتكلم فى الرواية أو فى القصيدة، حيث لا يشترط أن يعادل «أنا» الراوى «أنا» المؤلف الحقيقى[١].

وقريب من ذلك ما يذهب إليه الدارسون والباحثون ونقاد الأدب حيث يرون أن القناع يمثل «شخصية تاريخية ـ فى الغالب ـ يختبئ وراءها الشاعر، ليعبر عن موقف يريده، أو

* كاتب عراقى يعمل مدرسا بجامعة صنعاء.
** فصل من دراسة مطولة حول الشعر والسرد: الأنماط والتشكلات البنائية فى القصيدة الحديثة.

ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها»(٢). ويزيد بعضهم توظيف القناع تعبيراً عن هموم الشاعر الفكرية، وتجربته، أو يعمد إلى خلق شخصية جديدة تتقمص تلك الانشغالات والهموم(٣).

ولا يعنى ارتباط القناع بالتاريخ، أنه يعيد نسج الواقعة التاريخية، بل غالبًا ما يجر الشاعر تفاصيل الواقعة إلى زمنه، أو يجعل القناع شفافًا حتى ليرى عبر ثناياه وجه الشاعر نفسه، وعصره، وهمومه، وهذا أبرز عيوب القناع؛ إذ يكشف عن «رقة القشرة الدرامية التى حاول أن يتخذها لنفسه»(٤).

ولكن هذا الضبط العسير لاختفاء وجه الشاعر خلف القناع، ممكن إذا أحكم الشاعر التلفظات والضمائر فى القصيدة، وابتعد وجوده كراو أو سارد إلى مسافة كافية، ثم إذا استطاع أن يوازن بين مهمته راوياً وقناعاً، وأن يحافظ على ما يدعوه صلاح فضل «ازدواج المرسل فى الرسالة الشعرية»(٥) فى تقنية القناع خاصة.

ويمكن أن نضيف عيوباً أخرى، إلى جانب ذلك العيب السردى المتمثل بظهور المؤلف من وراء قناعه، ومنها اختيار أقنعة مولفة بشكل انتقائى غريب، حتى يتجاور الصوفى والدنيوى، والثورى والمحافظ، وربما الشئ وضده، فى عمل واحد، كما يعاب فى استخدامه اقتصاره على ماهو تاريخى، بهدف إحكام وجود المسافة اللازمة لغياب وجه الشاعر وحضور قناعه.

من هنا، نشأت الحاجة إلى تقنية تتعدى ارتهان القناع بالتاريخى، وتتنوع فيها وسائل ـ وإمكانات ـ وجود الشاعر قربًا أو بعدًا عن رمزه أو موضوعه.

وهكذا جاءت (المرايا) مقترحاً شعرياً اقترن بأدونيس الذى عرف عنه استخدامه المبكر للرمز والقناع، وهما ممهدان ضروريان للمرايا.

ولعل أدونيس كان سباقًا بين شعراء الحداثة إلى اصطناع (القناع) وسيلة تعبيرية، وقد أشارت إلى استخداماته المبكرة فى حينها، زوجه الكاتبة خالدة سعيد، وهى تضع كلمة تعريفية على غلاف ديوانه (أغانى مهيار الدمشقى)؛ حيث كتبت عام ١٩٦١ معرفة بأسلوب أدونيس فى ذلك الديوان،

فعدته «طريقة جديدة فى التعبير الشعرى، هى إبداع شخصية جديدة تتقمص خواطره، ومشاكله، ونوازعه، وتجسد حياته وتجربته، هى شخصية مهيار الدمشقى»(٦). ثم أشار الشعراء والنقاد إلى أقنعة كثيرة فى شعر السياب والبياتى وحاوى وعبد الصبور والمقالح وعفيفى مطر، وسواهم من شعراء الحداثة.

وإذا كان أدونيس فى قصيدته القناعية الأولى قد ابتكر شخصية أو تخيلها، فإن قصائده اللاحقة زخرت بأقنعة تستند إلى شخصيات حقيقية من التاريخ، فى مقدمتها الصقر أو أيام الصقر التى مثلت رؤية متقدمة على المستوى الشعرى، لما هو تاريخى ورمزى فى حقيقته، ثم ما استكمله فى الموضوع نفسه فى (تحولات الصقر). وقد أجاد أدونيس من زاوية سردية، إحكام القناع، بحيث ظل على مبعدة كافية عن رمزه التاريخى، لكنه قدم لنا مهارة أخرى فى تبديل (وتغييب) التاريخ وقلب دلالته ليخدم فكرة الشاعر(٧).

فنحن نعلم أن صقر قريش (عبد الرحمن الداخل) قد فر من العباسيين، ليؤسس ملكًا لبنى أمية فى الأندلس. ولكن أدونيس لا ينص على مايتصل ببطش الأمويين أو استبدادهم، مخالفًا مراثيه الكثيرة لضحايا عسف الأمويين وظلمهم، وينص على مايتصل بالمغامرة، والأمل، والثورة وهو الذى تمثل فى شخصية صقر قريش.

وهذا مأزق عقائدى وقع فيه أدونيس، لكنه وجد لدى النقاد مبررات فنية واعتقادية؛ منها القول بأن أدونيس يتحرر من جملة الأنساق الإيديولوجية، سواء أكانت تاريخية أم معاصرة(٨)، أو التنصل من الهوية المرجعية للرمز التاريخى المتخذ قناعاً بالقول ـ ولو فى مناسبة أخرى هى الحديث عن شخصية مهيار ـ «إنه ذو هوية متحركة مسافرة، لأنها البحث الدائم، لأنها هوية تتكامل، تصير...»(٩). ويدخل فى هذه الطبيعة المتحركة ـ المسافرة للأقنعة، مايمكن تسميته بالتناقض فى الدلالات الأسطورية أو الرمزية لتلك الأقنعة.

ولكن القراءة المدققة لشعر أدونيس، ستحيل هذه الأقنعة بما فيها من استلال بارع، وإخراج ذكى لها من متوالية وقائعيتها وزمنها ودلالتها التاريخية المباشرة، والارتقاء بها إلى الرمز الشخصى المقنع الذى يغدو مرادفًا لتجربة الشاعر فى أيامه اللاحقة...

وفي حالة شاعر كأدونيس، لا نجد غرابة في هذا التماهي أو التوحد مع قناعه الرمزي، فلقد اختار هو نفسه وفي مرحلة مبكرة من حياته الشعرية، أن يتسمى باسم «أدونيس»، وأن يكون «أدونيس» قناعاً شعرياً يختفي وراءه وجود الشاعر واسمه؛ فيغيب وراء حضوره، ويكتفي باسمه الأسطوري المشحون بالدلالات والمكتنز بالأمثولات الرمزية. فأدونيس، كما نقرأ في (مسخ الكائنات) الذي كتبه الشاعر أوفيد (٤٣ ق. م ـ ١٨م)، هو ذلك الشاب الذي يقال إن أمه أنجبته من جده وهربت وهو جنين في بطنها مخلفة وراءها بلاد العرب، حتى أدركت بلاد سبأ حيث مسخت إلى شجرة مر، وكبر الجنين في جوف الشجرة، حتى انشق جذعها وظهر الوليد الذي رعته الحوريات وكبر لتعشقه فينوس وترافقه في الغابات والجبال، محذرة أدونيس من الوحوش، لكنه لم يستمع لتحذيرها، ورمى خنزيراً برياً متوحشاً برمح، فتعقبه الخنزير وعضه بنابه، وتركه ليموت على الرمال، ولم تستطع فينوس أن تنقذه، واكتفت بأن جعلت مشهد موته يعاد ممثلاً كل عام، وأمرت بأن تنبثق زهرة شقائق النعمان من دمه[١٠].

وهذا الانبعاث من الموت، وتمثيل مشهد قيامة أدونيس وموته كل عام، تشبه الطقس البابلي الذي يعود فيه تموز كل عام من العالم السفلي. ولكننا نريد في هذا المجال الأسطوري أن نوضح تأطير حياة الشاعر كلها بالقناع. فهو قد ارتضى بما حصل لأدونيس، وما يحصل له، ليطبق رمزياً على مجريات حياته، وأن يتخذه قناعاً ملازماً له. وأنا أعد ذلك أول استخدام (قناعي) لدى أدونيس، ويمثل عندي تجسيداً لما في أعماقه من نزوع درامي وأسطوري.

فالقناع يمثل نزوعاً واضحاً نحو الدرامية بجوانبها القصصية والمسرحية أو الحوارية، والسردية بصفة عامة.

وقد لاحظ النقاد تمازج الدرامي والغنائي في أعمال أدونيس وتأليفه الفذ بين الغنائية والتنظيم المعقد للبناء الفني[١١]... ورصد قدراته على أن يخلق شيئاً جديداً في صلته بالتراث لإحداث علاقات ودلالات وصور تحمل وسمة ذاتية[١٢].

وبناء على هذين المحورين المتوفرين في شعره: النزوع الدرامي، والصلة بالتراث (سواء أوافقنا على تشخيص سلبيتها أم لا)، نستطيع القول إن تحول أدونيس من القناع إلى المرايا، لم يكن مفاجأة أو طفرة... خاصة إذا اعتبرنا ورود المرآة كرمز شخصي بين رموزه الكثيرة، جزءاً من التمهيد لهذه الانتقالة.

ويمكننا أن نعيد النزوع الدرامي إلى مرحلة أبعد زمنياً في شعر أدونيس، فنعود إلى ما أطلق عليه الدارسون «تجربة القصيدة ـ المسرحية» منذ عام ١٩٥٤م مع قصيدته «الفراغ» التي جاء الجو المسرحي فيها ممثلاً بتوالي اللوحات، ثم في عام ١٩٥٥م كتب قصيدة «مجنون بين الموتى» فجاءت التجربة المسرحية فيها أنضج[١٣].

وتتوالى تجارب أدونيس، فيكتب في ظرف نفسي قاهر، ووسط بضعة مجانين نصاً آخر، عنوانه «السديم»، وهو مأساة في ثلاثة أدوار، مهدى من أدونيس «إلى مجانين العالم»[١٤]، وكأنه استكمال لعمله السابق «مجنون بين الموتى»، ثم يكتب في فترات لاحقة، وضمن تجربة ديوانه (المسرح والمرايا) قصيدتين مسرحيتين هما «جنازة امرأة» و «الرأس والنهر»[١٥] يغلب عليهما التجريد الشعري، ولكنهما تومئان ـ شأن شعره الدرامي كله ـ إلى حنين أدونيس لعناق الغنائي والدرامي، وتوحيدهما في شعره.

ويمكن أن نعد قصائده الطويلة من علامات نزوعه إلى الاستعانة بالسرد المتجلي في المعمار الفني لقصائده الطويلة، رغم تشظي بعضها في قصائد قصيرة أو فصول معزولة عن بعضها، وذلك سيجعل من الممكن في حالته، كتابة ديوان لا يضم سوى قصيدة واحدة طويلة، أو أن تتمدد القصائد التي ينتظمها موضوع واحد، لتشكل ديوانا، لا تكاد تجد فواصل بين قصائده.

ويكاد أدونيس إلى جانب خليل حاوي، أن ينفرد في ميزة القصيدة ـ الديوان، وكذلك في النزوع الدرامي عبر تعدد الأصوات لدى حاوي، ومحاولة مسرحة النص الشعري، أو اعتماد الحوارية بشكل أساسي لدى أدونيس.

وإذا تدرجنا مع أدونيس من تجربة القصيدة ـ المسرحية، والتحول منها إلى قصيدة القناع، كما كرستها تجاربه في (أغاني مهيار الدمشقي) الذي تأطر بشخصية مهيار المتخيلة، وصولاً من ثم، إلى قناع الصقر، وأيامه، وتحولاته، في

(كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل) والتحول من القناع إلى تقنية المرايا فى ديوانه ( المسرح والمرايا) ، فإننا _ على وفق هذا التدرج _ نلاحظ أن نزوعه السردى واضح، والحركة فى قصائده تمتد وتتسع حتى تشمل الإيقاعات والأبنية ومستويات التركيب، أو بناء القصيدة على حواريات بين صوتين أو أكثر، فضلاً عن الانتقالات والفواصل التى يعمد أدونيس إلى تنفيذها فى قصائده، لتخرج مميزةً، منفصلة إما بحجم الحرف أو بلونه، أو بكتابتها هامشياً إلى جانب المتن، أو على يساره.

ويؤكد بعض الباحثين وجود حلقة أخرى تسبق الانتقال إلى القناع، هى مرحلة التوحد بالرموز، ويمثلون لها بتجارب السياب فى (المسيح بعد الصلب) وغيره ممن عرفوا بالشعراء التموزيين[١٦] مستفيدين من المونولوج الدرامى الذى يجعل ذلك التوحد الرمزى ممكناً.

وبناء على ذلك يكون أدونيس قد مر بمراحل كثيرة قبل اتخاذ (المرايا) وسيلة فنية، يمكننا إيضاحها فى المخطط الآتى :




ولا يمنع هذا التسلسل وجود تداخلات فى أزمنة كتابة الأنواع السابقة وأشكالها المتعددة، ويحدث هذا إما بالعودة إلى نمط سابق، أو العثور على شكل متقدم ضمن مرحلة سابقة[١٧] . وربما جمع أدونيس بين الأنماط فى شكل واحد، كما سنرى عند تحليلنا بعض نماذج المرايا فى شعره.

لكننا بحاجة إلى التذكير بأن مراحل أدونيس الشعرية، يهيمن عليها نمط من الأنماط السالفة الذكر، ويتغير بناء عليها الجو الشعرى العام للقصائد المكتوبة فى تلك المرحلة.

ويستطيع القارئ، دون عسر، أن يؤشر تلك المراحل، متدرجة عبر إصداراته الشعرية. وهى تدلنا على تبدلات السرد فى قصائده، موقع الراوى يتغير وفقاً للأنماط المذكورة، ويتبعه تغير التلفظات، سواء فى استخدام الضمير النوى، أو صلة الراوى بمرويه، أو فى استكمال عناصر السرد الممكنة فى النصوص.

إلا أن أية دراسة للإمكان السردى فى قصائد المرايا، يجب أن تبدأ أولاً بتأمل دلالة المرايا من شتى وجوهها: الظاهرية، بحكم وجودها الشيئى ضمن وعينا وشعورنا، والنفسية، لما تحمله من دلالة وجود القرين، ورؤية النفس، وتعرفها عليها ضمن حيز المرآة. والأسطورية؛ حيث تحمل المرآة جذراً رمزياً يربطها برغبة نرسيس فى رؤية وجهه منعكساً على صفحة الماء. والفنية، بكونها دالاً شعرياً وأدبياً عاماً، يمكن أن يحمل معه تقنيات خاصة، ترتبط بالانعكاس وتشويه الانعكاس معاً، أو التشظية والتناثر.

وأول مايجب ملاحظته أن وجود المرايا بالنسبة إلى الجسد، يرتب تغير موقع المتلفظ أيضاً، وموقعه كراو أو سارد.

فإذا كان موقع الشاعر فى (القناع) يتحدد بالبقاء مختفياً (خلف) قناعه، فإن وجود الشاعر إزاء (المرايا) يحتم وجوده (أمامه) . فهو ينظر إليها ويتأملها، وينبعث من فعل (النظر) تبادل صور. فالرائى يتوقع (شيئاً) ما فى المرآة، وتكون المرآة بذلك أفق انتظار أو توقعا بصرياً، فتتعدى مهمتها الحرفية الحقيقية المحددة بكونها «جسماً محدداً ذا طبيعة فيزيائية محددة، يعكس الضوء المتجه إليه من الأجسام الخارجية»[١٨] .

ولكن للمرايا وجوداً شيئياً أكثر عمقاً وتأثيراً مما يحسب المبصرون المتعجلون. فالمرايا هى أول الأشياء التى نراها وترانا، داخلين فى حيزها الضوئى المسطح، وخارجين منها.

والمرايا تقتضى وجوداً لشئ ما، يتمرأى فيها. وبذلك، تصبح موضوعاً دائماً لذات تمارس فعلها عليه. لكن وظيفة

المرآة تتعدى التأثيث ولوازم الوجود الكمالى على الجدران أو فوق المكاتب والزوايا؛ لأن الحيـز الذى تشغله فى تفكيـر الإنسان وأفعاله وسلوكه يؤكد ما لها من أهمية.

إن المرايا توهمنا بأنها حيادية، تعكس ما ينطبع عليها أو يتراءى أمامها أو يعرضٍ عليها. وفى حقيقة الأمر تكمن وظيفة المرآة فى كونها (تضاعف)، وعبر فعل المضاعفة هذا، تعطينا «تعزيمة القرين»[١٩].

ورغم أن المرايا ترينا ما تقتنصه أعماقها، فإنها ـ كما يلاحظ فوكو ـ إلى جانب كونها تضاعف، لا ترينا ما لا يظهر عبر سطحها، فيظل ثمة فاصل بين ما نرى وما نقول. إذ رغم كل ما نقوله عما نراه، لا يأوى مانراه قط إلى مانقوله[٢٠]. أى إن وجود المرئى يظل غير محدد أو موصوف بدقة تماماً، كما إن قصور المرآة يكمن فى كونها ليست بحجم الجسد. وهذا أحد أسباب رفضنا نظرية الانعكاس التى ترى أن (الأدب) انعكاس للمجتمع أو لبيئة الكاتب، وما تحمل من تقييد فوتوغرافى لحركة الأديب، وارتهانها بالموضوع المنعكس بحياد وموضوعية، لا ميزة للكاتب فيها أسلوباً أو فناً.

إننا لا نبحث فى المرايا عن واحدية أجسادنا وصورنا، بل نسارع إلى البحث عن تفاصيل منسية أو مطمورة، كى نؤلف منها صورة (القرين) الذى يشاركنا خطانا وحياتنا، فشلنا ونجاحنا، ألمنا وفرحنا. وهو ذو وجود سردى؛ لأنه يمثل الجانب الثانى فى حوارية شخوصنا، وقد استثمر القصاصون المرايا السردية لوجود قرين المرآة، وطوروه، ليغدو صوتاً داخلياً ثانياً لوجود الراوى أو الشخصية. ومثل ذلك فعل الشعراء، فتخيلوه رقيباً أو مصاحباً يتبع الشاعر ويسير فى خطاه.

وترينا الحكايات والأساطير أنواعاً متعددة من المرايا منها:

مرايا الزمن: حيث كانت سندريلا تهرب من مرآة زمنية، فلو أنها تأخرت عن ساعة محددة، لعادت إلى صورتها الأولى فتاة فقيرة.

ومرايا الأسطورة: حيث يتحول كل مايقع عليه بصر ميدوزا إلى حجر.

وثمة فى مرايا الأسطورة وجود نرسيسى (أو نرجسى بالمصطلح العربى المتداول)، وهو ماسنقف عنده لاحقاً.

لكن مـا يدعوه المحلل النفسى الشهير جاك لاكان (١٩٠١ـ١٩٨١) بمرحلة المرآة يستحق التأمل. فهو يرى أن الطفل يتعرف صورته فى المرآة فى سن مبكرة، على أنها صورته، ويختبر حركات الصورة، ومحيطها المنعكس فى المرآة. ثم العلاقة بين ذلك، والواقع المزاوج له، أى جسد الطفل، والأفراد، والأشياء المحيطة به[٢١].

والمهم عندى فى مفهوم لاكان لمرحلة المرآة بأنها تماه، وبأن تمثل الصغير لصورته المرآوية مع عجزه الحركى والغذائى، شبيه «بالرحم الرمزى حيث يندفع ضمير الذات إلى شكل أولى، قبل أن يتموضع فى جدلية التماهى مع الآخر»[٢٢].

إن شيئاً من النكوص إلى هذه المرحلة النفسية، يحدث للكائنات المرآوية، سواء أكان واحدهم شاعراً يستجلى صوراً متخيلة فى المرآة، ويجهد فى تقريبها لقارئه، أم كان قاصاً يبحث عن قريب المرآة أو رقيب الكتابة غير المتعين.

وعبر هذا النكوص يتم إنجاز النص الأدبى، المتفاعل فى مستوياته المختلفة، مع عوامل التماهى والتمثل والتعرف البهيج على النفس، واختبار العلاقة ـ عبر المرآة ـ بالنفس والآخر والمحيط.

يضاف إلى تلك العوامل، فى حالة الشاعر، إسقاط (الماضى) من حيث هو زمن، ومعرفة، وتجربة، على وجود المرآة وكيانها الرحمى والرمزى.

ويبرز عنصر السرد فى افتراض حوار، لغوى وصورى وإيقاعى ودلالى، بين الشاعر وكائنات المرايا الكامنة فيها: ماضياً ورمزاً وواقعاً واستشرافاً للمستقبل؛ فتحكى المرآة عما لا يرى بالعين، أو تفصح عما تخبئه سطوحها وما تكتنزه أعماقها.

ولكن أخطر تلك المرايا الرمزية هى مرآة نرجس الأسطورية، التى تطبق على رؤية أدونيس المرآوية، وتمزجها بأصلها الأسطورى، أى بالماء الذى انحنى عليه نرجس باحثاً عن قرينه.

تقول الأسطورة: إن نارسيوسى (وهذا هو اسمه فى الأصل اللاتينى) هو ابن إحدى حوريات النهر اللازوردية

الشعر التى أنجبته من إله النهر، فهو كان مائى تتبعه الحوريات العاشقات، لكنه لا يستجيب لهن، فتحكم عليه الآلهة استجابة لدعاء إحدى عشيقاته، بأن يقع فى شراك حب لا يخرج منها فائزاً.

وإذ يحس نرسيس بالعطش، ينحنى ليشرب من ماء النبع، فيرى صورته وقد انعكست على صفحة الماء، فسحرته، ووقع فى غرام طيفٍ حسبه جسداً، وهو لا يعدو أن يكون ظلاً. وحاول تقبيل وجهه المنعكس على صفحة النبع، وحاول ضم خياله. وتورد الأسطورة هاجساً يحاور نارسيوسى قائلاً:

أى نارسيوسى! أيها الصبى الساذج، فيم محاولتك الإمساك بصورة خادعة؟ إن ما تبحث عنه ليس له وجود حى، ولو أنك استدرت لغاب عنك هذا الذى تهيم به، إن ما تراه ليس غير خيال نشأ عن انعكاس صورتك على الماء...(٢٣).

وإذ يكتشف نرسيس الحقيقة، يدرك وهمه قائلاً: إن هذا الصبى الذى يتراءى لى، ليس غيرى! إن صورة وجهى لا تخدعنى.إننى احترق بنار حبى لنفسى، ويموت نرسيس حزناً، وتبكيه حوريات الغابة بنواح حزين، وإذ تختفى جثته تظهر مكانها زهرة النرجس التى ستظل ترمز إلى الإعجاب المرضى بالذات.

لقد غدا الماء مرآة، يبحث فيها نرجس عن ذاته التى حسبها شخصاً آخر. ولذا، اقترن ذكر المرايا لدى أدونيس غالباً بالماء أو الظل، كما جاء مقترناً بنرجس أيضاً فى بعض قصائده.

إن المرايا تنطوى على طبيعة أو جوهر من جوانب ذاتها الأصلية، تحتفظ بها «مهما أخضعت لتحولات»(٢٤) فى القصائد، وهو جوهر منتمٍ إلى (نرجسيتها). لذا، لن يمكننا بحال، قراءة (مرايا) أدونيس دون توجيه أسطورى من (نرجسيتها)، والطبيعة المرجعية ذات البعد الميثولوجى والارتباط بالماء من حيث هو مكان مرآتى(٢٥).

لقد برز اهتمام أدونيس بالمرايا بوصفها رمزاً من رموز الشخصية، قبل أن يتخذها تقنية سردية يقف أمامها ليرصد ما يتراءى فى أعماقها. وقد تعقبنا ورودها فى شعره، فوجدنا أنها تزداد تردداً وتكرراً وذكراً كلما أوغل أدونيس فى مغامرة التحديث، وامتد بشعره الزمن، فقد كان القناع الرمزى والأسطورى يغلب على تقنية شعره الأول؛ مع ذكر للمرايا بوصفها وجوداً خارجياً، مسنداً أو مضافاً إلى أشياء مجاورة فيما استقلت المرايا فى قصائد لاحقة زمنياً وتكرست، وأكثر الشاعر منها فى دواوين لاحقة، بعد (المسرح والمرايا) فيما يؤكد تراجع القناع وتقدم المرايا كلما ازداد تحديث القصيدة الأدونيسية. فنحن بحاجة إلى استعراض ورودها فى شعره، وقد جردنا ـ على هذا الأساس ـ استخدام أدونيس للمرايا، منذ ورودها أسماء مسندة وسنعقد هذه المقارنة بين (القناع) و (المرايا) لجلاء وجهة نظرنا، كما يلخصها الجدول التالى:

| العناصر | قصيدة القناع | قصيدة المرايا |
|---|---|---|
| المساحة | مطولة | مكثفة |
| موقع الشاعر | وراء | أمام |
| موقع الراوى | مشارك/ داخلى | مراقب/ خارجى |
| الزمن | الماضى | الحاضر |
| ضمير التلفظ | المتكلم | المخاطب/ الغائب (مختلط أحياناً) |
| الرؤية | غنائية درامية | سردية درامية |
| البنية | وصفية ـ سردية | سردية ـ درامية |
| المرجع | تاريخى | أسطورى ـ يومى |
| الاستدعاء | شخصيات | شخصيات ومدن (أمكنة) وأشياء ومجردات. |

ونتلقى أول إشارة للمرآة فى شعر أدونيس فى قصيدة «بيت الحب» المكتوبة عام ١٩٥٤م حيث يقول(٢٦):

أحبك حتى كأن القلوب مرايا لقلبى

وحتى كأن الحياة ابتكار لحبى

واضح هنا أن الرؤية تقوم على المرايا المتعددة المنبثقة من قلب الشاعر؛ فهو يتضاعف أو يتكرر فى القلوب (الأخرى)، وتغدو الحياة إحدى ابتكارات حبه، أو صورة منعكسة عن وجده.

وكانت هذه الرؤية المرآتية واضحة النرجسية، حتى دون تسمية المرجع الأسطورى. إلا أن أدونيس أغفلها ولم يتابعها بسبب هيمنة الرؤية الفينيقية على شعره، وهى رؤية تعاضد وتقوى الرؤية الأدونيسية أو التموزية، ففيها كلها انبعاث لصورة الميت الفادى واستمرار لوجوده كلما صار رماداً أو جسداً ميتاً.

وإذا كان أدونيس يعود زهرة من زهور شقائق النعمان كما تقول الأسطورة، فإن طائر الفينيق ينبعث كاملاً وحقيقياً من رماده؛ أى إنه لا يعود مثل أدونيس عودة رمزية.

يلاحظ جبرا إبراهيم جبرا أن «اللحظة النرجسية هى لحظة لازمنية. لحظة الممثل على المسرح وقد انفلت من قيد التسلسل»[٢٧].

ولعل هذه (اللحظة) غير المقيدة بزمن، هى التى سيصل إليها وعى أدونيس الشعرى، إذ ينعطف نحو النرجسية، أو المرآتية، وتتراجع بسبب ذلك رؤاه التموزية ـ الأدونيسية، والفينيقية (نسبة إلى طائر الفينيق) الأسطورى، وهى أسطورة قائمة على أساس فكرة التضحية (الاحتراق) والخصب (البعث)[٢٨] وما يحايثها من رموز أسطورية فادية مثل بروميثيوس وسيزيف وفاوست، وأقنعة تراثية فى مقدمتها (مهيار) الذى توحد معه الشاعر حتى كاد يكون اسمه «فى هذه المأساة البطولية النرجسية»[٢٩] كما يصفها جبرا إبراهيم جبرا؛ أى تجربة الشاعر بعد أن توحد عبر مهيار مع شخصيات أخرى، ورد الاعتراض على مزجها رغم تباعدها[٣٠]. وأرى أن (النرجسية) هى الخط الدقيق الذى ينظم وجود الرموز الأسطورية والتاريخية، على مستوى الرؤية. أما على مستوى التمثيل الرمزى الفنى داخل النص، فإن أدونيس يجد أسماء كثيرة تعبر عن رؤيته النرجسية تلك وأزمته الذاتية فى اكتشاف نفسه وتعرفها ومؤاخاتها.

لكن أدونيس سوف يصل لاحقاً إلى تسمية مرجعيته النرجسية، بعد أن مهد لها كثيراً برمز الماء والمرايا والبحث عن النفس فى تجارب سابقة. فهو مثلاً فى «الرأس والنهر» من (المسرح والمرايا) يقول[٣١]:

وَجْهُ مهيار فى الماء يسطع كالجوهرة
لم يعد غير صوت
والحقول المزامير، والنهر الحنجرة.

إذن، أصبح (وجه) مهيار ساطعاً (فى الماء)، وإذ تحلل غارقاً ميتاً، راح ينبعث أشلاء وأجزاء وشظايا وكسراً، فعاد (صوتاً) تردده الحقول (المزامير)، ويغنيه النهر (الحنجرة).

لقد اتحد وجه مهيار بالأشياء، وعاود الحياة، من خلالها، صوتاً يغنى، تؤديه الطبيعة التى لا تفنى، بعد أن امتزج بالماء. فكان أدونيس بذلك المزج الرمزى المتنافر، يؤكد مرآتية رؤيته، وموقفه، وأبنية قصائده.

إن أدونيس هو ذاته ـ صانع هذه المرايا ـ وهو المرايا كلها، فهو يرى صورته الكونية فيها، ويصوغها فى رؤياه الشعرية من جديد[٣٢]، ولا يمكن استثمار (المرايا) فنياً وسردياً ورمزياً إلا بهذا التدرج فى مقاربتها، من الإضافة المجردة مثل «مرآة الحجر» فى «أغانى مهيار» إلى الوصف «كأن القلوب مرايا» وصولاً إلى التماهى بين الشاعر والمرآة: «صرت أنا المرآة». والجمع النرجسى بين الماء والمرايا «أوقظ الماء والمرايا» قبل الإعلان عن تقنية المرآة الخالصة.

وإذا عدنا إلى هذه الإشارات المرآتية لوجدنا قصيدة «مرآة الحجر» تفيد من رمز «ميدوزا» الأسطورى، وتحويلها كل ما تقع عليه عيناها إلى حجر. فكأن أدونيس يصنع مرآة ميدوزية، وينفيها بأن يتحرر وجهه الحجرى بمجىء رفيقه الذى يدعوه «نبى السفر».

إن تحجر الوجه ونسبة المرآة إلى الحجر، هى من الصياغات الكثيرة لدى أدونيس للتعبير عن اليأس والإحباط، فهو يسمى الوطن «وطن الأحلام والمرايا»[٣٣] مضيفاً الوطن إلى الأحلام بسَعتها ومستقبليتها، وإلى المرايا بصفائها وسطوعها.

أما التماهى بين الشاعر والمرآة فنجده فى قصيدة «شجرة الشرق» من (كتاب التحولات)[٣٤]، حيث يقول فى مطلعها:

صرتُ أنا المرآة
عكستُ كل شئ
غيرتُ فى نارك طقس الماء والنبات

ويمزج المرآة بالماء، فى عودة غير مسماة إلى النرجسية وجذرها الأسطورى فيقول:

صرتُ أنا والماء عاشقين

أولدُ باسم الماء

يولدُ فيَّ الماء

صرتُ أنا والماء توامين

فالاتحاد، إذن، يتم بين الشاعر والمرآة وصولاً إلى الماء. وهذا أحد المؤشرات إلى انعطافة أدونيس الصوفية اللاحقة. فالاتحاد أو الفناء، واضح فى إضفاء الذات اسماً أو وصفاً للموجود الخارجى، وتبادل الأنا مع المؤجود مزاياه ومزاياها، كولادة الشاعر باسم الماء وولادة الماء فيه.

وقد جمع أدونيس بين الماء والمرايا فى ختام قصيدة أخرى، هى «شجرة النهار والليل» من الديوان نفسه؛ إذ قال:[٣٥]

أوقظُ الماءَ والمرايا وأجلو

مثلها صفحةَ الرؤى، وأنامُ.

وفى قصيدة «قلت لكم» يقول:[٣٦]

قلتُ لكم أصغيتُ للبحار .

تقرأ لى أشعارها، أصغيت

للجرس النائم فى المحار

... لأننى أبحرُ فى عينىْ

قلتُ لكم: رأيت كل شئ.

وذلك تأكيد على تشكل الوعى المرآتى فى شعر أدونيس، وربطه بمرآة محددة هى مرآة الماء التى تحيلنا على المستوى الأسطورى إلى نرجس.

وإذ تتلازم المرآة المائية مع الرؤيا الكاشفة، والاتحاد بالموجود، والمعرفة واكتشاف الذات، فإن المرآة تتلون بدورها. ففى الرثاء مثلاً نجد أن «الغبار يغطى المرايا»، كما نقرأ فى قصيدة «مرثية»[٣٧]. وتغدو نيويورك التى يصفها الشاعر بأنها شبح ميدوزى، مرآة لا تعكس واشنطن، التى هى بدورها «مرآة تعكس وجهين: نيكسون وبكاء العالم»[٣٨].

وقد تعانى مراياه التكسر أو الانكسار، ولذلك دلالته أيضاً على المستوى الشعورى، فهو تعبير عن الضيق بالنفس أو التمرد والخذلان أحياناً، كما فى المقطع التالى من قصيدة «مفرد بصيغةالجمع»[٣٩]:

أمام المرآة ـ الماء انعكس

جسد آخر يتراءى

النرجس كنيسة الموت

والموت قداس بلا صوت

من الزرقة إلى البياض ينتقل الموج

من النورس إلى الطمى تهجم الشواطئ

تاج الماء ينكسر

والزبد يستر أسلحته

حيث يؤاخى فى هذا المقطع بين المرآة والماء بالفاصلة الصغيرة التى تدل على التركيب والمزج (المرآة ـ الماء)، ويؤكد انعكاس جسد آخر أمامه، كما كان يتراءى لنرجس، ثم يصرح فى البيت الثالث باسم نرجس ويتحدث عن «تاج الماء» الذى ينكسر إزاء الزبد.

وفى موضع آخر[٤٠] يؤكد الانكسار عبر مرآة نرسيس نفسها حين لا يلقى جواباً لأسئلته:

يسأل لا جواب، فليكسر مرآة نرسيس

مرآة نرسيس ظل كيف يكسر الظل؟

ونلاحظ على المستوى السردى، تنوع ضمير الراوى بين (الأنا) العائدة إلى الشاعر، والغائب الذى يحيل إليه كذلك، لأن المتحدث عنه غير مسمى. ولاحقاً سوف يكرس أدونيس الطبيعة النرجسية ـ المائية للمرآة، وعودة الضمير على مستوى السرد إلى الشاعر نفسه. وهذا واضح فى ديوانه (أبجدية ثانية) حيث نقرأ:[٤١]

من أجل أن أخلق مرآة تجرؤ أن تنتسب إلىّ، وأن أتمرأى فيها

من أجل أن أبتكر فراغًا يتسع لأهوالى

ربما فكرت أن ألبس معطفًا بنصف ذراع

وأن أمشى بقدم نصف حافية

ونقرأ فى الديوان نفسه[٤٢]:

شكرًا للصحراء

مرآة أقرأ فيها وجهى، أقرأ فيها

وهمَ خطاىَ ووهمَ الماء.

ففى هذين المقطعين تأكيد دلالة المرآة ورمزيتها الشعرية، فهى من آليات الجنون والانسلاخ عن الواقع فى المقطع المختار الأول، وهى مقرونة بقراءة «الوجه» والبحث عن الهوية والطريق، ومقرونة بالماء فى المقطع الثانى. والتعبير عن هذا الحس المرآتى يتم سرديًا بضمير السارد المشارك وبأنا الشاعر المتماهى مع ملفوظه، تجسيدًا لتماهى الوجه مع الماء عبر المرآة. ولعل ذلك هو الذى أوحى للنقاد باعتبار مرايا أدونيس «ليست إلا الصورة الأخرى له وقد تضخم بالكون»[٤٣]. وأحسب أن هذا الحكم يغفل المرجع الأسطورى لمراياه من جهة، والميزة السردية لتشكلها.

أما «قتل المرايا» فيفسرها بعض النقاد بأنها إعدام وحرق للكل الثقافى الذى تعادله المرايا، فهو «يرسم المرايا التاريخية من جديد ثم يقتلها»[٤٤] فكأنه بذلك يبحث عن صورة المستقبل أو «يرمز إلى أبعاد فكرية جديدة»[٤٥].

لكن باحثًا مثل كمال أبو ديب رأى وهو يحلل قصيدة أدونيس «كيمياء النرجس ـ حلم» أن قول أدونيس:

المرايا تصالح بين الظهيرة والليل

يجسد ما يسميه «هاجس النزوع»، وهو بنية تظهر التوتر القلق بين زمنين «الآن والآتى أى لحظة ثنائية ضدية أساسية فى الثقافة الإنسانية...» فتقوم المرايا بفعل المصالحة بين نقيضين هما عالم الضوء وعالم العتمة[٤٦]، معتبرًا أن ضدية النهار والليل تقابلها ضدية الجسد والمرايا فى قول أدونيس:

خلف المرايا

جسد يفتح الطريق

مكتشفًا السمة الأسطورية فى قتل المرايا ثم ابتكارها فى آخر القصيدة:

وقتلت المرايا

ومزجت سراويلها النرجسية

بالشموس. ابتكرت المرايا

هاجسًا يحضن الشموس وأبعادها الكوكبية

إذ الأنا تقتل المرايا.... والقتل يهجس ـ برأى أبى ديب ـ بأبعاد أسطورية تربط بين القتل والفداء وإعادة الخلق[٤٧]. ويشجع على ذلك فعل المزج مثل الابتكار التالى لقتل المرايا.

وقد اعترض أكثر من باحث على افتراض الضدية فى تحليل أبى ديب[٤٨] فيما توصل جبرا إبراهيم جبرا إلى :

إن المرايا هى النرجسية نفسها ـ فى القصيدة، وإن النرجس هنا زهرة وأسطورة، تجربة حسية خارجية وتجربة ـ نفسية داخلية.[٤٩].

إن ثمة مرايا لأعماق الشاعر لا يمكن إخضاعها للتقابل الثنائى أو للتفسير الرمزى العابر، وهى ـ كما تسميها خالدة سعيد ـ «مرايا الأعماق حيث تتقاطع الرؤى جميعًا»[٥٠]. وعند هذه اللحظة من استقصائنا لوجود المرايا فى فكر أدونيس الشعرى وتشكلاتها الفنية، نستطيع الانتقال إلى المرحلة التالية التى انتقلت فيها المرايا من مجرد كونها رمزًا دلاليًا كالجرح مثلاً أو الحجر[٥١]، وإن كانت ذات حيز شخصى، إلى كونها ذات وجود سردى مستقل، لها تقنيتها الخاصة المطورة.

وأول ما سنلاحظه فى مرحلة المرايا لدى أدونيس انقطاعه تمامًا إلى السرد، حيث تنطلق المرآة من بؤرة محددة، تنتشر على مدار القصيدة التى تتميز بالقصر غالبًا، ولعل فى هذا مفارقة ما؛ إذ إن الاستعانة بالسرد فى القصيدة الحديثة يدعو إلى الاسترسال والطول؛ فيما كانت قصائد المرايا مكثفة؛ وكان أدونيس يقتنص فيها لحظة ظهور الوجه على سطح المرآة أو فى عمقها؛ لينقل له صورة ذات امتداد معرفى وثقافى إضافة إلى ما تعطيه من ملامح.

إن هذه الكثافة جزء مهم من عناصر قصيدة المرآة، وملمح أول من ملامحها الفنية ـ الأسلوبية. فالتكثيف يجعل مداخل القصائد وخواتمها فضلاً عما تعرضه فى وسطها،

تتسم بالمباشرة، والتقاط ما هو متعين ومتحيّن بهيئة وملامح أو (صورة) منعكسة على سطح ـ أو فى عمق ـ المرآة.

وتتميز أساسا؛ أى فى نقطة تشكلها وانبثاقها، بوجود السارد وراءها، مخلياً المكان للمتمرئى بها أو الشخصية، ليكون أمامها، كى تنعكس أبعاده ـ المتخيلة ـ على سطحها أو فى عمقها، ووجود السارد أو الراوى ضرورى فى المرآة، لأنه يدير القص ويوجهه، وينقل ما تصمت عنه الشخصية المتمرئية؛ أو المستدعاة أمام المرآة.

وحتى إذا وجدنا بعض قصائد المرايا، وقد تحدثت فيها الشخصيات ذاتها لا السارد، فإنها تقول ما تريده ذات السارد لا ذواتها هى، كما سنرى لاحقاً.

ولعل إحسان عباس هو أول الدارسين الذين انتبهوا الى تقنية المرايا لدى أدونيس، بوصفها واحدة من أربع وسائل يتعامل بها الشاعر الحديث مع التراث من زوايا مختلفة هى:

١ ـ التراث الشعبى.

٢ ـ الأقنعة.

٣ ـ المرايا.

٤ ـ التراث الأسطورى[٥٢].

وأشار إحسان إلى المرايا باعتبارها أسلوب نظر إلى الماضى تكاد تكون مقصورة على أدونيس؛ ورأى ـ من الوجهة النظرية ـ أن المرايا تتسم بمزايا معينة سألخصها بعباراتى كما يلى:

المرايا أشد واقعية من القناع، وأشد حيادية ـ وإن أشار إلى أنها يمكن أن تكون بعيدة عن الموضوعية ـ وأنها أوسع مجالاً من حيث الزمن، حيث لا تقتصر ـ كالأقنعة ـ على الزمن الماضى، وأنها تعكس الأشياء مثلما تعكس الشخصيات، وأنها متنوعة ـ لدى أدونيس تحديداً. ويضيف، فى مكان آخر من دراسته، ميزة الانتقائية نافياً عن المرايا ميزة الشمولية؛ كما يعود ليشكك فى إمكان حياديتها، فهى لا يمكن أن تكون غير متحيزة.[٥٣]

وإذا كان لإحسان عباس فضل الإشارة والتنبيه إلى فرادة المرايا من حيث هى أسلوب شعرى لدى أدونيس فإن مزاياها السردية قد غابت عنه؛ لذا لم يشر إلى طابع «الكثافة» فيها؛ أو موقع الراوى، وهيئة الشخصية المتمرئية. وواضح أن السياق الذى تحدث فيه بإيجاز عن المرايا، يصلح أن يكون عذراً له. فهو مشغول بتقصى تعامل الشاعر العربى الحديث مع التراث، وموقفه منه، لذا بدا واضحاً انشغاله المضمونى بالمرايا حين أراد أن يصنفها بحكم كونها متنوعة، ثم وقوفه تحديداً عند صنف واحد هو مرايا الشخصيات التاريخية وأحداث التاريخ ضمن المرايا الزمانية، فيما يعد عشرة أنواع أو أصناف هى[٥٤]:

١ ـ مرايا الشخصيات التاريخية (زيد بن على،..).

٢ ـ مرايا شخصيات غير محددة بزمان أو مكان (الطاغية...).

٣ ـ مرايا شخصيات رمزية (عائشة).

٤ ـ مرايا شخصيات معاصرة (خالدة).

٥ ـ مرايا المجسّدات (رأس الحسين...).

٦ ـ مرايا زمانية (الحاضر...).

٧ ـ مرايا مكانية (مسجد الحسين...).

٨ ـ مرايا الأشياء (الكرسى...).

٩ ـ مرايا مجردات (السؤال...).

١٠ ـ مرايا أسطورية (أورفيوس).

ولكننا إذا راجعنا «قصائد المرايا» لدى أدونيس، وهى موجودة تحديداً فى ديوانه (المسرح والمرايا) وجدنا أن عددها خمس وثلاثون مرة مسماة أو مصرّحاً بأنها مرايا، ويمكننا أن نضيف قصيدته «مرآة الحجر» التى مرّ ذكرها، فتصبح المرايا بذلك ستاً وثلاثين مرآة.

ويسعفنا سياق (المسرح والمرايا) بوصفه عملاً شعرياً واحداً، فى تلمس الحس الدرامى، والنزوع السردى لدى أدونيس، وليس من خلال القناع فحسب، بل فى الحواريات التى تتصدر الديوان، مثل «جنازة امرأة» وكذلك من خلال زاوية النظر كلها، والحواريات الخالصة دون شخوص مثل «امرأة ورجل».

فالمسرح يهيئ القارئ، ويوجهه، لتسلّم مجسدات متعينة فى هيأة حواريات أو مشاهد ممثلة، باعتبار المسرح وسيلة مكانية لعرض المواقف وتمثيلها بزمنها الراهن أمام المشاهد،

تماماً كما تمثل المرايا لحظة راهنة يتم اصطيادها أو اقتناصها لتنعكس فيها صورة ما.

لذاء قرن أدونيس مراياه بالمسرح، فكأن كلاً منهما يعكس ويتمثل؛ ثم يستكمل«الماء» مثلث الرؤية النرجسية لنجد:

الممثل ←—— المرآة ←—— الماء

وهذا يفسر سيطرة «الماء» وتنويعاته وصوره في الديوان كله. فيما أرى أن الرؤية المرآتية فنياً (النرجسية أسطورياً) كانت هي المهيمنة، حتى في القصائد التي لم يصرح أدونيس في عناوينها بأنها مرايا.

ومن أشد أدلة هذا الاستنتاج عندى، قصيدته «وجه امرأة»[٥٥]؛ ففيها رؤية نرجسية، ومسرح مائي، وتماه في الوجوه التي تنعكس في الموج، وحلول يعلنه الراوى في البيت الأول:

سكنتُ وجه امرأة

تسكن في موجة

يقذفها المد إلى شاطئ

ضيَّع في أصدافه مرفأهْ

سكنتُ وجهَ امرأة

تُميتني، تحب أن تكونْ

في دميَ المبحر حتى آخر الجنونْ

منارةً مطفأةْ.

إن هذه السكنى في وجه المرأة، وتلبسها، ثم الحلول في الموج، من خلالها؛ تستكمل طقسَ الموت والفداء والانبعاث في قول الشاعر «تميتنى» ، ثم إعلانه عن حبها لتكون منارة مطفأة في دمه...

ولكن مرآتية الرؤية لدى أدونيس، وإن تكن ذاتية، يستلزمها التعرف والاستكشاف والحرص الذاتي الخالص، تحاول أن تعمم نفسها على الموجودات، فالناس «مرايا تمشى» كما يقول أدونيس في (هذا هو اسمي)[٥٦]، ويقول:

وجهي موجٌ

ووجه العالم : المرايا

كما وجدناه يجعل الطريق مرآة والوجوه مرايا، في محاولة إسقاط رؤيته المرآتية وتعميمها كما قلنا.

ولكنني أميل ـ وفق هذه الهيمنة للرؤية المرآتية ـ إلى تقسيم مرحلة المرايا في شعر أدونيس إلى قسمين:

١ ـ مرايا مسماة ـ صريحة ـ هي التى أحصيناها في ما سبق بست وثلاثين مرآة.

٢ ـ مرايا غير مسماة: يتم فيها استثمار تقنية المرآة وتجاوز الأقنعة فنياً، ولكن دون إعلان صريح في العنوان عن نوع القصيدة أو انتمائها للمرايا.

والنوع الأخير دأب أدونيس على كتابته في مراحل متفرقة، لكنه اعتمده في جزء من ديوانه (المطابقات والأوائل)[٥٧] وهو الخاص بالمطابقات، حيث يضم قصائد قصيرة يعلوها عنوان باسم علم أو مدينة أو شيء أو فكرة مثل: «الكتابة» «بحث» «الشعراء» «الاسم» «التجربة» «الشاعر» «الجنون» «قيس» «حي الميدان» «جلقامش» «النفرى» «قاسيون» «أدونيس» «أبو تمام» «بودلير» ...

وسنجد في (المسرح والمرايا) نماذج من المرايا غير المسماة، وكذا في (أبجدية ثانية) بل نجدها في (أغاني مهيار...) أيضا[٥٨].

في هذه النماذج، يبتعد أدونيس أو يقترب، من الشخصية أو الشيء أو المكان، ثم يرسم له صورة منعكسة من المتخيَّل والذاكرة، ومن الوعي والتصور.

ففي قصيدته القصيرة «أورفيوس» نتلمس الرؤية المرآتية واضحة؛ وبعيدة عن تقنية القناع. فالشاعر ـ الراوى ـ أو السارد بعيد عن شخصية أورفيوس، التي لم تدخل حيز الحاضر. والمتكلم هو أورفيوس نفسه، بعد أن مضى أوانه، وصار حجراً[٥٩]:

عاشق أتدحرج فى عتمات الجحيم

حجرًا، غير أنى أضىءُ

إن لى موعدًا مع الكاهنات

في سرير الإله القديم

كلماتى رياح تهز الحياة

وغنائى شرار

إننى لغةٌ لإله يجىءُ

إننى ساحرُ الغبارْ.

سردياً، تقوم هذه القصيدة على استثمار الطاقة القصصية فى حياة هذا المغنى الأسطورى. والمحذوف هنا أو الغائب يستكمل الملفوظ أو الحاضر حول هذا المغنى الذى صار غناؤه شراراً، وكلماته رياحاً تهز الحياة. كما أن الراوى هو المغنى نفسه. فكأن الشاعر المبتعد عن شخصيته لا ينحاز أو يتدخل. وهذا، من جانب يبعد القصيدة عن القناع، فيما يؤكد حيادية أو موضوعية المرآة المرفوعة فى وجه أورفيوس، ولكن هذا الحياد ظاهرى وأولى. فالمرآة لا تعكس إلا وجه أورفيوس من «زاوية نظر» منحازة له، ولغنائه السرمدى.

لقد حفظت المسافة بين الشاعر وأورفيوس إمكان تجسيد صورة مرآتية له، رغم أن الشاعر لم يسمها صراحة أو يصفها بذلك. لكنه حين دخل فى مرحلة المرايا، وسمى القصائد بها، أمكنه التحرك فنياً بسعة وحرية.

وسيكون من الطريف أن نقارن القصيدة السابقة، بإحدى قصائد المرايا التى تحمل عنوان «مرآة لأورفيوس»(٦٠).

فى المرآة، يبدو أورفيوس بقيثاره الأسطورى الساحر، الموصوف هنا بالحزن، والمضاف إلى الخيبة والعجز، لكنه ــ بفعل الرؤية النرجسية لأدونيس ــ سيعود إلى الماء لتردد الزهرات غناءه، ويكون الماء صوته، ويغدو «ظلاً» يطوف دون مدار. وهذا ترسيخ للنرجسية الأسطورية، حيث صار نرسيس زهرة تنحنى على الماء، بعد أن تناسخت مع جثة نرسيس الميت الذى يطوف خارج مداره بلا نهاية:

قيثارك الحزين، أورفيوس

يعجز أن يغير الخميرة

يجهل أن يصنع للحبيبة الأسيرة

فى قفص الموتى سرير حب يحنّ أو زندين أو ضفيرةْ

يموتُ من يموتُ أورفيوس

والزمنُ الراكضُ فى عينيك

يكبو ، وفى يديك

ينكسر القيثار

ألمحك الآن على الضفاف

راسًا، وكل زهرة غناء

والماءُ مثل صوت،

أسمعك الآنَ أراكَ ظلاً

يفرّ من مداره،

ويبدأ الطوافْ...

إن الراوى هنا خارجى، عليم بما يحصل لأورفيوس، وليقترب منه ،فقد استخدم الضمير الثانى من ضمائر السرد، أى ضمير المخاطب، ورفع فى وجهه مرآة يريه فيها ما لا يراه أورفيوس نفسه.

وإذا شئنا المقارنة بين المرآة غير المسماة والمرآة المسماة لوجدنا أن الأخيرة ذات سعة وامتداد فى الزمن، فهى تتبع أورفيوس فى لاحق أيامه، فيما توقفت الأولى عند أورفيوس على أنه رمز أسطورى من حيز الماضى ومن زمنه.

ولربما كان ابتعاد الشاعر سارداً فى النوع الأول، يوحى بقرب هذا النوع من السرد بمسافة أشد اقتراباً من النوع الثانى الذى يدخل فيه الشاعر مخاطباً الشخصية التى رفع لها مرآة ليقربها لقارئه، ولكن ضمير السرد وحده لا يكفى لتشخيص الاقتراب من السرد فى هذا المجال. إذ بالرغم من أن الضمير الأول أكثر التصاقاً بالراوى، وقرباً من الشخصية؛ نجد النوع الثانى (أى المرآة المسماة) تستثمر السعة والامتداد لتخلق تعينات السرد وإمكاناته.

إن القارئ يتسلم فى المرآة المقدّمة لأورفيوس كسراً سردية أكثر؛ إذ انخفض فضاء الشعر هنا، بمعنى أن الاستمداد الأدائى أو تركيب النص، ارتكز على القص، والتوسع فى إيراد عناصر من حياة أورفيوس وأسطورته المعروفة، لا سيما قيثاره الذى لم يرد له ذكر فى النص الأول.

ولو عدنا إلى المزايا التى أثبتناها لقصيدة المرايا لوجدناها تنطبق على هذا النص بشكل نموذجى. فالقصيدة ذات كثافة واضحة، فهى مختزلة فى أربع حركات:

الأولى : توضح عجز القيثار عن التغيير، وعن صنع ما يطلق الحبيبة الأسيرة فى قفص الموتى.

الثانية: تبين استمرار الحياة بناموسها المعهود (يموت من يموت) فيما يكبو الزمن بعينى أورفيوس؛ وينكسر قيثاره فى يديه.

الثالثة: يلمح فيها الشاعر ـ السارد أورفيوس وقد تحول إلى رأس يستوطن الضفاف. وفى عملية تناسخ متخيلة وذات جذر أسطورى (نرسيسى تحديداً) يلمح الشاعر الزهور وقد صارت غناء، والماء صوتاً.

الرابعة: يسمع فيها الشاعر غناء أورفيوس ويراه «ظلاً»، فقد بقيت منه صورته، وهو «يفر من مداره»؛ أى يخرج من عالمه؛ ويبدأ رحلة بعث ونشور وطواف لا تنتهى، يعززها أدونيس بنقاط فى آخر البيت، تجعل القارئ يحس أن الحدث لم ينته بعد.

وفى القصيدة يراقب الشاعر ـ الراوى أو السارد من الخارج، ويرصد تحولات أورفيوس؛ لأنه يقف أمام المرآة ويعاين سطحها وأعماقها؛ فينقلنا إلى حدث يجرى فى الحاضر، ولا يكتفى باستدعائه ضمن زمنه المنقضى.

كما يتخذ الراوى على مستوى التلفظ ضمير المخاطب لإنجاز برنامج السرد داخل القصيدة. وذلك يحفظ له المسافة المطلوبة للمراقبة، فى الوقت الذى ينقل بواسطة الخطاب سلسلة من أفعال السرد، أجرى لها استهلالاً استباقياً حين وصف قيثار أورفيوس بالحزين والعاجز والجاهل، فى المقطع الأول. فيما أنهى السرد بخاتمة مفتوحة، يبدأ معها فعل سردى جديد ومتجدد، ينبئ عن دورة دائمة لطواف أورفيوس.

لقد كانت الرؤية سردية بدءاً من نقطة انبثاق القصيدة. فالشاعر يتعقب بواسطة المرآة مصير شخصيته المتمرئية؛ لذا تميزت الوقائع بالدرامية؛ فثمة عجز؛ وموت، يقابلها، عبر التضحية والفداء، انبعاث وحياة خالدة. وهى الفكرة النرسيسية ذاتها التى أنجز فعلها على مستوى الأسطورة: نرسيس المضحى لأجل ذاته الخالصة، والمعذب بالبحث عن هويته ووجهه وصورته.

وينتقى أدونيس مرآته هنا، من الأسطورى بوصفه مرجعاً؛ بعد أن يحرره من حرفية الواقعة، أو تسلسلها المتنى؛ ويهبها مبنى سردياً جديداً. فالانكسار والحزن والموت، هنا، هى البداية. أما الصحوة والانبعاث والانتشار أو الحلول (فى الزهر والماء والظل) فتأتى بوصفها نهاية.

والاستدعاء فى هذه المرآة جرى لشخصية أسطورية من الماضى. ولكن مجال الاستدعاء توسع ليستوعب (أشياء) لازمة للشخصية كالقيثار و (مجردات) لا محسوسة، كالخلود والحلول والموت وغيرها.

وعلى مستوى الزمن، تأكد الحاضر بشكل واضح عبر أفعال المضارعة؛ يعجز، يجهل، يغير، يصنع، يحن. والمضارع المؤكد بظرف الحال الحاضر (الآن) مثل: ألمحك الآن، أسمعك الآن أراك. وبالأفعال التى تهيئ زمنياً الامتداد فى المستقبل:ويبدأ الطواف...

ولابد لى من الإشارة إلى ما فى النهاية من انفتاح سردى، فهى ترشح الحدث للامتداد فى الزمن، عبر التكرار وتوقع ما لا يفصح عنه السرد داخل القصيدة؛ رغم أن خصوصية الشعر أملت أن تقوم اللغة بمجازاتها وفضاءاتها الاستعارية مقام الحدث أو الفعل أو التلفظات الحوارية الملخصة لهما. فقد كانت كلمة «الطواف» معبرة ودقيقة، بما تنطوى عليه من دلالة زمنية ومكانية، واحتواء للمستقبل وللأرض بسعتها وامتدادها؛ فمنحت مخيلة القارئ حرية أن تتصور مسار أورفيوس الذى غدا رأساً وصوتاً «نغمة تغنى» فى كل زمان ومكان.

وإذا ما عدنا إلى عنوان كل واحدة من قصائد المرايا، لأمكننا تصنيفها فى نوعين أو قسمين بحسب بنية العنوان، كالآتى:

١ ـ مرايا مضافة، مثل: مرآة الحجر، مرآة لحظة ماء، مرآة الحجاج، مرآة الحلم، مرآة طاغية... مع ملاحظة أن المضاف إليه معرف أحياناً، ومنكر أحياناً أخرى.

٢ ـ مرايا مُنكرة، منونة؛ تكون الشخصية أو الشئ المتمرئى مجروراً بعدها باللام، مثل: مرآة لزيد بن علي، مرآة للغيوم، مرآة لمعاوية، مرآة لخالدة، مرآة لوضاح، مرآة لجسد عاشق...

وقد أجرينا حصراً لهذين النوعين من المرايا فوجدنا أن المرايا المضافة أربع عشرة، فيما كانت المرايا غير المضافة اثنتين وعشرين مرآة.

والتنكير فى النوع الثانى يعنى التعدد لا الحصر أو القصر. فأن تكون هذه القصيدة «مرآة» لزيد بن على، فذلك يعنى أنها ليست المرآة الوحيدة أو النهائية له. فثمة إطلاق وتعدد واحتمال.

أما النوع الأول فهو أكثر يقيناً وتأكيداً واقتصاراً. فأن تكون هذه القصيدة «مرآة الحجاج»، فذلك يعنى أنها صورته الوحيدة الممكنة، والنهائية، التى ليس له سواها.

وبالمقارنة، يكون الاحتمال فى رسم مرايا القصائد أو قصائد المرايا أكثر تردداً من القطع والحصر واليقين.

أما على مستوى الصوغ والتراكيب الأسلوبية، فقد وجدنا قصائد المرايا تنبنى بأساليب أو تراكيب صياغية متباينة، حيث يقف الشاعر فى بعضها بعيداً، ويرسم صورة مرآتية محايدة، ويقف فى بعضها مخاطباً الشخصية المتمرئية، وفى نوع ثالث يدع الشخصية تحكى صورتها بنفسها، ويعتمد الحوارية الخالصة فى نوع رابع، ويخلط ضمائر التلفظ فى نوع خامس، لإنجاز موقع مختلط للراوى كما سنبين.

وقد أحصينا نسبة التردد فى هذه الأنواع؛ فوجدنا ضمير المتكلم يفوق سواه، ويليه المخاطب، والغائب، فالحوارية، والصوغ المختلط أخيراً[٦١].

ولكن هيمنة السرد الذاتى المنجز بضمير المتكلم لا تعنى انتساب قصائد المرايا إلى الأقنعة، بل وجدنا أن الأمر يتعلق بما يسمى «وضعية السارد أو مظاهر حضوره» فى القصيدة، حيث يُراعى الخطاب الشعرى وما يتطلب من خصوصية أشرنا إليها؛ فالشاعر لكونه يسيِّر أو يقود عملية التأليف أو النظم بمستوياتها المتعددة، يتحدد بعده عن الأحداث المروية لانشغاله بتنظيم الصياغات الأسلوبية وتوافقاتها المتشعبة تركيباً وإيقاعاً ودلالة...

يكون المروى، إذن، فى قصيدة المرايا، بعيداً عن الراوى فى حالة كون الخطاب بضمير المتكلم؛ أى فى حال مطابقة الراوى لما يرويه. ولكن الاقتراب لا يقلل المسافة السردية بل يواجه المروى له بشكل مباشر، ويندس فى ثنايا المروى وخفاياه.

وسنمثل لكل نوع من ضمائر السرد وموقع الراوى بنموذج من قصائد المرايا. ونبدأ بضمير السرد الأول (ضمير المتكلم) ونمثل له بقصيدة (مرآة الشاهد)[٦٢]:

وحينما استقرت الرماح فى حشاشة الحسين

وازّينتْ بجسد الحسين

وداست الخيول كل نقطة

فى جسد الحسين

واستُلبت وقُسمت ملابس الحسين

رأيتُ كل حجرٍ يحنو على الحسين

رأيتُ كل زهرة تنام عند كتفِ الحسين

رأيتُ كل نهرٍ

يسير فى جنازة الحسين

ومن قصائد الضمير الثانى (المخاطَب) «مرآة لأورفيوس» أوردنا نصها.

ومن قصائد ضمير الغائب قصيدة «مرآة للقرن العشرين»[٦٣]:

تابوتٌ يلبسُ وجه الطفلِ

كتابٌ

يُكتبُ فى أحشاء غُرابٌ

وحش يتقدم، يحمل زهرة

صخرة

تتنفس فى رئتىْ مجنون:

هُو ذا

هُو ذا القِرنُ العشرون.

وللنوع الرابع، الحوارية، نمثل بقصيدة «مرآة الفقير والسلطان»(٦٤):

ــ ماذا؟ ألا تخاف؟

ــ لا قصبٌ عندى، ولا خراف

ومرّةً، غرزتُ فى مكان

أصابعى، فانفتح المكان

وبانَ شقٌ خرجَ الدخان

من فمه، وجاء ثعبانٌ كبيرٌ أصفرُ

أخذته، فركتهُ

وعندما حدقتُ فى رماده تلاشى...

ــ وحرسُ السلطان؟

ــ طاردنى، فجاء فرسانهُ

وكنتُ فى خلوتى أنام، فانتبهتُ

رأيتُ قدّامى

نعامةً أو ناقة

نسيتُ، لكننى

ركبتها

فأخذتْ تمشى

فى السقف والفرسان ينظرون

فبهتوا، وسقطوا من خوفهم، وماتوا،

وبعدها، لم يجرؤ السلطان

على دخول بيتى... (٦٥).

وإذ يحسب القارئ أن النوع الحوارى هو أقرب أنواع المرايا للنزوع السردى؛ فإننا نعتقد أن مرايا ضمير الغائب، حيث يقف الراوى بعيداً عن مرويه، ويكون السرد موضوعياً؛ والصور تنعكس بانضباط سردى محايد، هى الأقرب إلى روح السرد وأجوائه. وكى نختم، نقدم الجدول التالى لقصائد المرايا المسماة، خلاصة لتحليلنا السابق:

١ ــ العناوين

| مضافة | منكّرة |
|---|---|
| ١٢ | ٢٤ |

٢ ــ ضمائر السرد

| مخاطب | متكلم | غائب | حوارية | مختلطة |
|---|---|---|---|---|
| ٩ | ١١ | ٩ | ٣ | ٤ |

٣ ــ موضوعاتها

| زمان | مكان | شخصية | شخصية تاريخية | شئ | فكرة مجردة | مختلطة |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ٤ | ٣ | ٨ | ٧ | ٧ | ٤ | ٣ |

ملاحظات :

١ ــ مجموع قصائد المرايا هو ٣٦ قصيدة تحمل فى عنوانها توجيهاً صريحاً بذلك.

٢ ــ ضمائر السرد المختلطة الأربعة: اثنان منها للغائب والمخاطب، وواحد للمتكلم والغائب؛ والرابع: حوارى ومخاطب.

٣ ــ الموضوعات الثلاثة المختلطة: للشئ والزمان، وللشئ والشخصية التاريخية، وللمكان والزمان.

## الهوامش

(١) مجدى وهبة: **معجم مصطلحات الأدب**، ص٣٩٧.

(٢) إحسان عباس: **اتجاهات الشعر العربى المعاصر**، ص١٥٤.

(٣) ينظر ما نقله عبد الرضا على فى هذا المجال، فى كتابه: **دراسات فى الشعر العربى المعاصر**، ص١٨.

(٤) إحسان عباس: مصدر سابق، ص١٦٠.

(٥) صلاح فضل: **أساليب الشعرية..**، ص١٠٠.

(٦) نقلاً عن عبد الرضا على: مصدر سابق، ص ١٣.

(٧) صلاح فضل: مصدر سابق، ص ١٨٣.

(٨) نفسه: ص ١٨٧.

(٩) خالدة سعيد: **حركية الإبداع**، ص ١٢٢.

(١٠) أوفيد: **مسخ الكائنات**، ترجمة: ثروت عكاشة، ص٢٢٥_٢٣١. وأسطورة أدونيس وانبعاثه عبر زهرة الشقائق، تحيلنا إلى نرسيس وتحوله إلى زهرة النرجس، وسنعود لهذا الموضوع فى مكان آخر من الدراسة.

(١١) يوسف اليوسف: **الشعر العربى المعاصر**، ص١٧. وكمال خير بك: **حركة الحداثة**، ص ٣٧٠.

(١٢) إحسان عباس مصدر سابق، ص١٤٢. ولايخفى إحسان عباس رأيه فى أن أدونيس «يطيل الوقوف عند الجوانب السلبية فى تاريخنا، حتى لتبدو لهجته رفضاً كلياً لا علاقة كبيرة بينه وبين ذلك الصوت الذى يتجه نحو الاعتدال». نفسه: ص ١٤٨.

(١٣) خالدة سعيد: مصدر سابق، ص١٠١. وتعد خالدة سعيد أبرز السمات المسرحية والعناصر الدرامية فى قصيدة «هذا هو اسمى» فتراها فى الخشبة وفى الأبعاد والأصوات والحركة بتنوعاتها: متداخلة أو متقاطعة أو متوازية. ينظر: نفسه، ص١٠٢_١٠٣. وقد لاحظت أن خالدة سعيد تؤرخ كتابة أدونيس لقصيدة «مجنون بين الموتى» بالعام ١٩٥٥، بينما يثبت أدونيس تاريخاً آخر هو ١٩٥٦/٢/٢، فى الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، ص١٨٨.

(١٤) أدونيس: **الأعمال الشعرية**، المجلد الأول، ص ص ١٨٩_٢٠٠.

(١٥) نفسه، م٢، ص٧، وص٩٤.

(١٦) عبد الرضا على: مصدر سابق، ص١٩.

(١٧) يحصل هذا ـ على سبيل المثال ـ فى نص بعنوان «مرآة الحجر»، **الأعمال الكاملة**، م ١، ص٣٢٩ ـ ٣٣٠. وهو من نصوص المرايا التى اندرجت زمنياً فى فترة أسبق؛ إذ ضمها ديوانه **أغانى مهيار الدمشقى** الذى يسيطر عليه أسلوب القناع. ثم وجود قصائد مسرحية فى مرحلة قصيدة المرايا. راجع مثلاً: «جنازة امرأة»، فى (المسرح والمرايا)، **الأعمال الكاملة**، م٢، ص٧.

(١٨) كمال أبو ديب: **جدلية الخفاء والتجلى**، ص٢٦٥.

(١٩) حاتم الصكر: نصوص المرايا والوجوه، مجلة **أفكار** ـ عمان ـ عدد آب «أيلول» ١٩٩٥، ص٨٥.

(٢٠) القول لميشيل فوكو وهو يحلل لوحة تشكيلية لفيلاسكوز عنوانها «الوصيفات» يظهر فيها الرسام فى المرآة مع موضوعه. ينظر: حاتم الصكر: **كتابة الذات**، ص١٧.

(٢١) جاك لاكان: مرحلة المرآة كمشكل لوظيفة ضمير الذات، ترجمة: وليد الخشاب، مجلة **ألف**، العدد الرابع عشر ـ القاهرة، ١٩٩٤م، ص١٧٧.

(٢٢) نفسه، ص ١٧٨.

(٢٣) أوفيد: **مسخ الكائنات**، ص٨٥. وأسطورة نرسيس ملخصة عن هذا الكتاب، ص٨٣ ـ ٨٦.

(٢٤) كمال أبو ديب: سابق، ص ٢٧٤.

(٢٥) لاتعنى دراستنا المرآة نرجسياً لدى أدونيس، تفرده فى الربط بين المرآة والنرجس، فثمة شعراء كثيرون قاربوا هذه العلاقة وركزوا عليها، وإن بدرجة أقل ترديداً مما لدى أدونيس، ومنهم درويش الذى يقول فى إحدى قصائد ديوانه **أحد عشر كوكباً**:

.. لم أكن نرجساً، بيد أنى أدافع عن صورتى

فى المرايا.

.. تراجع قصيدة: «ذات يوم سأجلس فوق الرصيف».

لكن حسام الخطيب يرى فى هذه العبارة أن درويش «لا يمارس عملية عشق ذات نرجسية، وإنما يفتش عن حقيقته الضائعة وخلاصه المفقود». منطلقاً من أن (الصورة) = الهوية، لذا لا ينصح الخطيب عند التحليل النصى بالإسراف فى التركيز على النرجسية؛ لأنها منفية، ولأن الأنا الشعرى فى معظم نتاج درويش «هو الأنا الجماعى وليس الفردى المصاب بالتضخم النفسى»، يراجع: حسام الخطيب، «تقنية النص التكوينى ومغامرة مع نص درويشى»، ضمن كتاب **الشعر العربى فى نهاية القرن**، إعداد فخرى صالح، ص٩١و٩٢.

لكننا نرى أن إسقاط مفصل النرجسية المتحققة عبر المرآة لا يبررها كون الأنا جماعياً فى شعر درويش، لأن سؤال المحلل النصى عن الربط المرآتى ـ النرجسى يظل قائماً، على مستوى المرجع الأسطورى على الأقل، وحضوره فى وعى الشاعر، وإن على سبيل النفى (لم أكن نرجسياً) فالاستدراك اللاحق (بيد أنى..) يضيف المهمة النرجسية إلى عمل الأنا من خلال الدفاع عن الصورة الذاتية. (أدافع عن صورتى) وفى مكان محدد (فى المرايا)، لأنها المكان الذى يتأمل فيه ذاته ويعيد تشكيلها كما يريد.

(٢٦) أدونيس: **قصائد أولى**، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، م١، ص ٤٨.

(٢٧) جبرا إبراهيم جبرا: **النار والجوهر**، ص ٨٥.

(٢٨) على الشرع: **بنية القصيدة القصيرة عند أدونيس**، ص ٦٤.

(٢٩) جبرا إبراهيم جبرا: **النار والجوهر**، ص٩٠.

(٣٠) يصرح جبرا بأن ثقافة أدونيس مقحمة على رؤاه. ويتساءل عن الصلة بين الرموز المقنعة التى توجد بها. (ص ٨٩ ـ **النار والجوهر**) وبعد أن يشير إلى ذلك يقرر أن «الجمع بين هؤلاء الأبطال ـ الرموز فى كيان واحد» يعنى التهرب «من المعنى الحقيقى لكل منهم» مما يؤدى بالشخصية المركبة منهم لأن تغدو «شخصية مفتعلة لا يمكنها أن تتسم بمعنى متماسك» ـ نفسه: ص٩٠.

أما خالدة سعيد، فبعد أن تشير إلى ذلك المزج المقصود فى «نسج شخصية مهيار» تتساءل: إن كان ذلك يدل على أن مهيار كائن متناقض أو بلا هوية؟ ثم تجيب بأن مواقف هذه الأساطير أو الشخوص «تمثل وجوهاً وأوضاعاً متعددة للإنسان الواحد الباحث الواقف أمام الأسرار». **حركية الإبداع**، ص ١٢٢.

(٣١) أدونيس: المسرح والمرايا، ضمن **الأعمال الشعرية الكاملة**، م٢، ص ١١٢.

(٣٢) محمد جمال باروت: **الشعر يكتب اسمه**، ص٧٨.
(٣٣) **الأعمال الشعرية**، م١، ص٣٢٩_٣٣٠.
(٣٤) نفسه، ص٤٣٩.
(٣٥) نفسه، ص٤٣٧.
(٣٦) نفسه، ص٣٠٩.
(٣٧) نفسه: ص٤٣٠.
(٣٨) قصيدة «قبر من أجل نيويورك»، نفسه، م٢، ص٢٩٠ و٣٠٢.
(٣٩) نفسه: م٢، ص٦٧٤.
(٤٠) نفسه، ص ٧١٠. وقد أشرت إلى إيقاع هذا المقطع من مفرد بصيغة الجمع في كتابي: **ما لا تؤديه الصفة**، ص ٤٢ _ ٤٤.
(٤١) أدونيس: **أبجدية ثانية**، ص١٠١ قصيدة «شهوة تتقدم في خرائط المادة».
(٤٢) نفسه: ص٢٨٨، قصيدة «القصيدة غير المكتملة».
(٤٣) محمد جمال باروت: **الشعر يكتب اسمه**، ص٧٨.
(٤٤) نفسه، ص٧٩ و ٨١.
(٤٥) يوسف اليوسف: **الشعر العربي المعاصر**، ص١٨٩. ويرى اليوسف أن المرايا من الكلمات الكثيرة مثل الكيمياء والرفض التي يرمز بها أدونيس إلى تلك الأبعاد. لكن ذلك في رأيي يغفل الطبيعة الجوهرية للمرآة، فضلاً عن أسطوريتها وسرديتها..
(٤٦) كمال أبو ديب: **جدلية الخفاء والتجلي**، ص٢٦٣ و ٢٦٥. وقد ناقشت تحليله للقصيدة في رسالتي للماجستير: تحليل النص الشعري الحديث _ غير مطبوعة _ ص٥٢.
(٤٧) نفسه، ٢٧١.
(٤٨) على الشرع _ مثلاً _ في **بنية القصيدة القصيرة**... ص٨٢. وحاتم الصكر: **في تحليل النص الشعري الحديث**، ص ٥٤.
(٤٩) جبرا إبراهيم جبرا: **النار والجوهر**، ص٨٤. ويذهب الشرع إلى أن للسراويل دلالة جنسية. أما وصفها بالنرجسية فآتٍ من انحصار التشكل في حدود الذات..وهو عين النرجسية ، الاكتفاء بالذات والاستغناء عن الغير. **في بنية القصيدة**... ص٨٧.
(٥٠) خالدة سعيد: **حركية الإبداع**، ص١٠٥. وتسميها اعتدال عثمان «مرآة العالم الداخلي» حيث تصبح أعماق الذات فردوساً داخلياً موازياً لجحيم الخارج. **إضاءة النص**، ص٦٦ و ٥٧.
(٥١) رمزية الحجر عند أدونيس مستقصاة بدقة في كتاب صلاح فضل **أساليب الشعرية المعاصرة**، ص١٩٥. و «الجرح» بوصفه رمزاً شخصياً مستقصى في دراسة خالدة سعيد: **حركية الإبداع**، ص١٢٥. وفي دراسة كمال أبو ديب: الواحد المتعدد، مجلة **فصول**، ع٢/٩٦م، ص٤٣. وينتبه جبرا إلى تكرار «المرايا» وما يتصل بها من صور، في شعر أدونيس عامة، في كتابه: **النار والجوهر**، هامش ص٨١ و ٨٢.
(٥٢) إحسان عباس: **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، ص ١٤٩_١٥٠.
(٥٣) هذه المزايا المجملة ملخصة من الصفحات الأربع التي خصصها إحسان عباس للمرايا. يراجع: المصدر السابق، ص١٦٠ و ١٦٢.
(٥٤) نفسه، ص١٦١.
(٥٥) أدونيس: **الأعمال الشعرية**، م٢، ص٣٢.
(٥٦) نفسه: ص١٧٤.
(٥٧) نفسه: ص٣١٣. والمطابقات خاصة، من ص ٤٢٣ _ ٤٤٩.
(٥٨) من أمثلة المرايا غير المسماة في المسرح والمرايا: «الشاعران»، «دمشق» «بيروت» «امرأة ورجل»... ومن أمثلتها في **أبجدية ثانية**: «المتنبي» ص١١٤، وفي **أغاني مهيار**: «أورفيوس».
(٥٩) أدونيس: **الأعمال الشعرية**، م١، ص ٢٩٨.
(٦٠) نفسه: م٢، ص ١٩٤.
(٦١) يراجع الجدول المرفق آخر الدراسة.
(٦٢) أدونيس: **الأعمال الشعرية**، م٢، ص ٨٥.
(٦٣) نفسه، ص ١٧٧.
(٦٤) نفسه، ص ٧٩.
(٦٥) في النوع المختلط تحيل إلى نصوص عديدة منها: مرآة لزيد بن علي، ومرآة الرأس.

# زمن التحولات

## فى شعر أدونيس

هدية الأيوبى

الكلام عن التجربة الشعرية عند أدونيس يعنى الولوج فى شبكة لا نهائية من الاحتمالات والإشارات والإضاءات الكونية. فى شعر أدونيس، لا نقف على أرض ثابتة، ولا نعيش فى لحظة زمنية واحدة، بل نسبح فى فضاء واسع وفى لحظات زمنية متناقضة تربط بينها علاقات بنيوية ذات جدلية متعاكسة ومتآلفة فى آن.

إن أدونيس مسكون، منذ البدايات، بهمّ الإبداع الشعرى الذى يغير العلاقات بين الأمكنة والأزمنة من أجل حضور شعرى يضئ كل ما حولنا فى هذا العالم:

المكان يقاومنا. الأشياء تقاومنا. الماضى والحاضر يقاوماننا. البعيد، وحده، معنا. ولا سلاح لهذا البعيد غير حضورنا الشعرى، هذا الحضور الوحيد، الفاجع، المعزول، والذى هو، مع ذلك، الحضور البهى، الصامد، الباقى، العنيد حتى الحجر وحتى الريح. هذا الحضور مطلق ينظم الواقع حوله، وفق إشعاعه، وبحسب دفعته. إنه معطٍ، خالق، وليس وارثاً. نحن نخلق ولا نرث.(١)

هذا الهم الإبداعى ترك بصمات مضيئة فى شعر أدونيس، فارتفع النص الأدونيسى إلى مستوى الأسطورة:

حيث يمكن أن يحدث كل شئ وحيث يتولد كل شئ من أى شئ... وعندئذ لن نكون فى حضرة زمن معين أو مكان معين، بل فى مطلق الزمان والمكان، وأهم من ذلك كله مطلق التحول والصيرورة.(٢)

هذا الهم التحولى تجلى فى شعر أدونيس منذ مطلع تجربته الشعرية:

أمشى إلى ذاتى

إلى الغد الآتى،

أمشى وتمشى خلفى الأنجم .

(قصائد أولى، ص ٤٤)

يا تقاديرنا على الأرض ـ عين الأرض تاهت

فغيّرى الأشياء ...

( قصائد أولى، ص ٤٧)

ولا يبدو لنا هم التحول والتغيير عند أدونيس مجرد هاجس مجانى الدوافع ، بل نجد له دوافع كثيرة مؤثرة وبناءة.

إن الواقع العربى المعاصر كان أكبر دافع لهذا الهم التحولى. وجد الشاعر نفسه فى أمة مازالت فى طور النقاهة من الاستعمار ومن ويلات الحروب والغزو والتهجير والجوع والفقر:

والوطن المفتوح مثل كفن :

يمامة تذبح فى ينبوعْ

رأيت فيه أمةً...

رأيت فيه القمر المقطوعْ

مِن أوجه الأطفالْ

والزمن المنكس المخلوعْ

والزمن الآتى كالزلزال ..[٣]

غير أن النهر المذبوح يجرى

كل ماء وجه يافا

كل جرح وجه يافا[٤]

كما أن الماضى المأساوى الذى مرت به هذه الأمة، بما فيه من مآس وويلات ومذابح وظلم واضطهاد للناس، مازال يقرع ذاكرة الشاعر:

طاغ، أدحرج تاريخى وأذبحه على يدى، وأحييه،[٥]

وإحساس الشاعر بحركة الأيام المتسارعة المتجهة نحو زمن الموت دفعه إلى عدم الوقوف فى لحظة زمنية معينة، وإلى الدخول فى سباق مع الزمن:

الدنيا سرج يدعونا

والنهر حصان.[٦]

هذه الدوافع الرئيسية أوقعت الشاعر فى دوامة الحيرة والغربة فى الزمان وعن المكان:

حائرٌ، حائرٌ، ولى لغةٌ تهدر مخنوقة ولى أبراج

حائر أصلب النهار ويغوينى رعب فى صلبه وهياج

حائر تأخذ الشواطئ ميراثى وتحمى صباحى الأمواج.[٧]

... وأغنى فجيعتى، لم أعد ألمح نفسى إلا على طرف التاريخ فى شفرة/ سابداً، لكن أين؟ - من أين؟ كيف أوضح نفسى وبأى اللغات؟[٨]

لكن هذه الغربة لم تستمر طويلاً، فاستطاع الشاعر أن يتخطى الزمن المتجمد ليدخل فى زمن الحركة والتغيير فيعلن الشاعر الثورة على الواقع ويبدأ زمن التحول:

سأسمى التحول ربان أيامك الجديده

يا بلاد الخليفة والتابعينْ

وأسمى اللهيبْ

مطراً

وأسمى

وجهك المغلق الدفينْ

كوكباً ، والقصيده

هالة الفارس الغريبْ

حول أيامك الجديده[٩]

هذا التحول هو الذي يقود الزمن الميت نحو الزمن المضئ فتنبجس النار «مطراً» يخصب الأمة العاقر، ويصير وجه الحبيبة «كوكباً» والشعر يصبح هالة الشاعر الغريب فى دورة الأيام الجديدة.

ويبقى الشعر هو الوحيد القادر على بدء مسيرة التغيير والتحول. فالكلمة كانت ، دائماً، السلاح الأقوى والأجدى في تغيير سيرورة التاريخ. لذلك، نجد الشاعر يرفع راية الشعر طريقاً إلى التجاوز والتخطى:

لست إلا نهرًا يرفض ، يخبو ، يتوقد

غامرًا لؤلؤة الشعر الخفيهْ

لابسًا وسوسة الشمس ،

وإلا

حلماً ـ

أنى حمى نبويه.[10]

الزمن استيقظ والنهارْ

يصرخ بالأغصان والجذورْ

يصرخ : جاء الشعرْ

جاءت سماوات ترابيهْ:

من غير هذا الدهرْ

خضراء إنسيةّ:

والأفق زنار من البخورْ

والأرض جنيّه.[11]

هكذا يمتلك الشعر، بوساطة الثورة، قدرة سحرية تحويلية، فلا يعود للزمن هذا المظهر المخيف. الزمن نهر يهدر هدير الموت لكنه في الوقت نفسه يغسل وجه الموت. إنه زمن أخضر، نهر يحيى يبعث الحياة فى الجذور والأغصان. ويصير الشعر سحراً فى زمن عجائبى، غرائبى، زمن الدهشة والتحول، زمن البعث والولادة.

لذلك، يطمح أدونيس فى مشروعه التحولى إلى إحداث التغيير على مستويات عديدة. فهو يطمح، أولاً، إلى تغيير الواقع السياسى:

لو أننى أعرف كالشاعر أن أدجن الغرابه

سوّيت كل حجر سحابهْ

تمطر فوق الشام والفرات،[12]

ويطمح الشاعر إلى تحويل الماضى الأليم إلى مستقبل مشرق ومتلون:

رسمتُ ظل القمر الطالع فى طريقى

بلهفتى،

ربطت كل جرح

فى وجهه بثوبى العتيق.

...وسرت فى بحيرة الأغانى

نيلوفراً ، أغانى

ترشح من قرارة التاريخ، من سريرة المكان[13]

إن زمن التحولات لا ينقطع عن الماضى ولا يدمره تدميراً تاماً. لا يسقط الماضى سقوطاً تاماً بل يبقى معلقاً على جدران الذاكرة، مستفزاً الرؤيا الشعرية ـ بسلبياته وإيجابياته ـ وحافزاً على بناء مستقبل جديد يتوالد باستمرار. الماضى هو الدافع إلى البداية:

فلماذا سقط الماضى ولم يسقط ؟[14]

لذلك، نرى أن حركة الزمن دائرية فى شعر أدونيس، لكنها تتوجه دائماً صوب المستقبل:[15]

الفاعلية الشعرية متجهة إلى المستقبل لا إلى الماضى. أى أن الشاعر لا ينحصر فيما هو كائن، بل يتجاوزه إلى ما يكون[16]

فى قصيدة « هذا هو اسمى» يعلن أدونيس ثورته الماحية المحرقة:

ماحياً كل حكمة/

هذه نارى/

لم تبق آية ـ دمى الآية/

هذا بدئى[17]

وقد أسهبت خالدة سعيد فى الحديث عن هذه القصيدة، فى كتابها (حركية الإبداع).(١٨)

ونلاحظ فى قصيدة «هذا هو اسمى» أنّ الثورة التحولية عند أدونيس ترتدى طابعاً نبوئياً. فهى ثورة فجائية تفجر الواقع كما ينفجر اللغم ـ فجأة ـ ، أو كما ينبجس النبع فى صحراء قاحلة:

يخرج الشجر العاشق غصنٌ يهزنى انبجس
الماء انتهى زمن الناس القديم ابتدأت وجهى
مدارات وفى الضوء ثورة.(١٩)

التحول، هنا، نبوئى. يذكرنا ذلك برموز الطوفان، النار، الماء، الغصن، مثل طوفان نوح، نار إبراهيم، ماء إسماعيل، عصا موسى.

حين يكون الحاضر المأساوى عصياً على التغيير لابد من تدخل ما ورائى أقوى من الطبيعة وأقوى من الواقع. فى آخر «هذا هو اسمى» يصرخ الشاعر:

لم يعد غير الجنون(٢٠)

ليس الجنون، هنا، لا عقلانياً؛ أى تدميرياً، بل هو جنون ينبع من العقل الذى يرفض الحاضر المؤلم المتمثل فى المفردات التالية: أسمال ـ مقبرة العالم ـ الوقت الحزين ـ عكازة السلاطين ـ حفرة انهدام ـ مقصلة ـ موت عربى ـ قاع طحلبى ـ نهر من دم ـ أمة مهزومة...

هو جنون التغيير والعبور إلى واقع أسمى وأرقى فى زمنٍ يحمل سمات مغايرة للماضى والحاضر: التجاوز والتخطى (ماحياً كل حكمة)، الوعى والثورة (لتستيقظ شعوب اللهيب والرفض)، الحب (أنا العاشق الأول للنار)، الخِصب (نحن حقل وحصاد)، الشوق (ملكنا جمرة الوقت والحنين)، الحلم (هزوا شجر الحلم)، الإبداع (شمسى ريشة تشرب المدى)، الحقيقة (وفى الضوء ثورة)، التيه (أسطح كالتيه)، الشعر (صوتى زمنى)، التحول (هكذا أحببت خيمة وجعلت الرمل فى أهدابها شجراً يمطر والصحراء غيمة).

ونلاحظ فى قصيدة «هذا هو اسمى» طغيان صيغة الأمر الدالة على التحول. وصيغة الأمر موجهة إلى الإنسان الذى يحيا فى الزمن الحاضر كى يستشرف المستقبل ويسهم فى صنع الآتى: لنبدأ ـ تقدموا ـ غطوا ـ هاتى ـ اتبعينى ـ ليكن ـ لتولد ـ استضيئى ـ هزوا ـ غيروا...

وللدلالة على حتمية التحول يستعمل أدونيس أدوات مساعدة مثل: النصل ـ المزامير ـ فأس ـ صخب ـ النورس ـ الرعد ـ النار ـ الطوفان ـ الحلم...

وهكذا ، نرى أن قصيدة «هذا هو اسمى» «تعيش فى مناخ الجنون أو النار، بما هما سديم ونقض وحب وتحول وانبثاق، وبتعبير آخر، ثورة»(٢١)

ويبلغ أدونيس ذروة التحول فى قصيدة «مفرد بصيغة الجمع». وقد قام الأستاذ إلياس خورى بشرح هذه القصيدة محاولاً اكتشاف آلية التحولات.(٢٢)

و (مفرد بصيغة الجمع)(*) قصيدة تحولية مضموناً وشكلاً.

ففى بنية القصيدة الهندسية البحتة خروج على شكل القصيدة المعاصرة. كذلك تطرح «مفرد بصيغة الجمع» هم الشاعر الإبداعى فى زمن متحجر بحثاً عن زمن متجدد ومتغير.

ومن حيث اللغة، نجد عند أدونيس أفعالاً فى تصاريف مبتكرة(**) وغير مستعملة: أتسرول ـ أتشمل ـ تتهودج ـ يتطوح ـ يتمعدن ـ يتجنسن ـ تتنفط ـ أورس ـ يسمهر ـ أتدوّر ـ أتسلك ـ يتجامح...

تحمل هذه الأفعال فى بنيتها معنى التحول من حال إلى أخرى مغايرة للحال الأصلية. وفى (مفرد بصيغة الجمع) لا يستعين الشاعر بالرموز بوصفها أداة للتعبير، بل يتقمصها ويلبسها ليصل إلى ذروة التحول.

ونجد أننا أمام مستويين من مستويات التحول:

المستوى الأول: تحول محورى حيث يغير الشاعر نظام الأشياء فى داخلها، فينتزعها من الزمن الحاضر إلى زمن مستقبلى:

(أخلق فى اليوم يوماً آخر ـ يبتكر طريقاً ـ يعطى وقتاً لما يجيء قبل الوقت لما لا وقت له ـ أرجم الزمن بأحوالى ـ أصنع نبضى نسغاً لأبجديتى ـ أرتب أيامى بتخطيط آخر...).

المستوى الثانى: تحول من الداخل إلى الخارج حيث يخلع الشاعر نفسه على العالم متحداً به فيلبسه ليصبح هو نفسه مكان التحول وزمانه فى آن:

(أنا الحجر ـ أنا العالم مكتوباً ـ أنا المعنى ـ أشعر أنى الموت ـ أنا السماء ـ نحن الزمن ـ أنا النور ـ أنا الأشكال كلها ـ أنا الصارية ـ أنا المطر ـ أنا الماء ـ أنا الزرقة ـ أنا المناخ والتحول).

وهكذا، لا يقف أدونيس فى (مفرد بصيغة الجمع) موقف المراقب للحاضر أو الشارح له بل يأخذ دور الفاعل المغير، المحول، فيتدخل فى سيرورة الواقع من أجل الوصول به إلى مستوى الصيرورة.

ويتابع أدونيس مسيرة التحول فى مختلف نتاجه الشعرى. ولكن التجربة الشعرية تزداد تنوعاً وغنى فى ديوانه (أبجدية ثانية). وفى قصيدة «أحلم وأطيع آية الشمس» يزاوج أدونيس بين الماضى والحاضر فى جدلية ضدية، ونراه يعيش فى برزخ الحلم حيث تتزاوج الأزمنة كلها:

الزمن الوراء ووجهك الأمام وكل إياب ذهاب.[23]

فى «أحلم وأطيع آية الشمس» تتجدد القصيدة شكلاً ومضموناً، فتنكسر رتابة الشكل، وتتلون الأشكال وتتنوع بحسب البنية المعنوية والعاطفية للقصيدة.

ونلاحظ، فى هذه القصيدة، احتشاد الصور التحولية بكثافة فاعلة ومؤثرة.

واللوحة التحولية، فى «أحلم وأطيع آية الشمس»، لوحة كبيرة تتضافر فيها مجموعة الصيغ المعبرة عن حالة معينة بشكل تفصيلى ومنمنم. لذا، نجد فى الصور الكثير من الجزئيات والمفاصل الفاعلة؛ ويتقمص الشاعر مرموزات متغيرة ومتحولة باستمرار من أجل خلق آفاق جديدة وأزمنة جديدة:

وأنا

يستولى القمر على طباعى

وقلبى يتخلخل فى جوفى، ـ

فتّرى عطرك واغمسينى فيه، البسينى واعتقلى أوصالى

مرموزات والدنيا هاربة

والأشياء نبوءات خرساء.[24]

ففى هذه اللوحة عدة رموز تحولية: القمر ـ عطرك ـ مرموزات ـ نبوءات، بالإضافة إلى أفعال دالة على التحول: يتخلخل ـ فترى ـ البسينى... فى «أحلم وأطيع آية الشمس» يستعين أدونيس، للتعبير عن مشروعه التحولى، بتقنيات عديدة. فهو يستعمل الصورة التحولية:

هانئة تتموج الحيرة فى أحواله.[25]

هذه العبارة تزخر بالمفردات الدالة على التحول: تتموج ـ الحيرة ـ أحواله. وتكثر فى هذه القصيدة الأفعال التحولية، ويمكن تصنيفها إلى قسمين:

أ ـ أفعال دالة على تحول مرحلى بطئ يحتاج إلى مدة من الزمن مثل: تكرز ـ ينسج ـ يلقح ـ يتخلخل ـ يدجّن ـ يستقطر ـ يروض ـ يبخر ـ تتوالد ـ ينمو ـ أزواج...

ب ـ أفعال دالة على تحول سريع جذرى، مفاجئ. مثل: تتحول ـ تنقلب ـ تنطلق ـ تخرج ـ يشتعل ـ ينبجس ـ يتدفق ـ أبدل ـ تتأجج ـ ابتكرى...

كما يلجأ أدونيس، فى قصيدة «أحلم وأطيع آية الشمس»، إلى إضافة الثابت إلى المتحول، أو المتحول إلى الثابت من أجل تأكيد الصيغة التحولية: قميص الهواء ـ قميص الوقت ـ هذيان الحكمة ـ نسغ المدينة ـ جناح المكان ـ هدير الحجر ـ ثلج التاريخ ـ كتان الفجر ـ قطن

المساء ـ غزل العقل ـ أرغن الغبار ـ أفران الذكرى ـ خمر الغفلة ـ مخطوطات اللاشعور ـ جسد التحول...

ونجد في القصيدة ذكر وسائل كثيرة قادرة على تحويل مسار الأشياء والانتقال بها من زمن إلى آخر، مثل: الخطوات ـ الغبار ـ اللقاح ـ الدروب ـ الخيول ـ قارب ـ العتبة ـ النرد ـ البراق ـ عصا موسى ـ الفنار ـ الأراجيح ـ جناح ـ الجسر ـ القمح ـ الزئبق ـ إكسير.

وفي القصيدة بعض مظاهر التحول المعنوي مثل: اضطراب ـ انهيار ـ تأويل...

وكذلك بعض مظاهر التحول المادي في الطبيعة حيث يتغير الشكل باستمرار ولا يبقى على حاله، مثل: أمواج ـ زغب ـ غيوم.

والمكان في قصيدة «أحلم وأطيع آية الشمس» متغير باستمرار: الغيب ـ البحر ـ السماء ـ التاريخ ـ الجسد.

أما زمان التحول فهو، في هذه القصيدة، زمن نادر لا يجيء دائماً، هو زمن متمايز بين الأزمنة، فهو زمن قصير يومض ثم يختفي بسرعة، مثل: المصادفة ـ الفجر ـ ليلة القدر ـ ليلة الغطاس.

وفي القصيدة أشياء ترمز إلى التحول الجذري والفاعل، سواء في الزمان أو المكان: النيل ـ زمزم ـ القمر.

ويستحضر أدونيس أسماء علم ممن كان لهم أثر فاعل في مسيرة التاريخ: أخناتون ـ إيزيس ـ فيثاغورس ـ الحسين ـ شهر زاد ـ شجرة الدر ـ المتنبي... وهناك أسماء جنس ترمز إلى سيرورة التحول، مثل: النوتي ـ عرافين ـ فلكيين...

وهكذا يستمر أدونيس في مسيرته الشعرية، معتمداً على رؤيا شعرية متجددة من أجل الكشف عن عالم بحاجة إلى الكشف. ويقود أدونيس ثورة التحول باسم الشعر وباسم التغيير من أجل مستقبل خصب ومضيء. وهذه الثورة التحولية ما هي إلا محاولة لقهر زمن الموت الذي لايزال يقهر الإنسان باستمرار:

اللحظات موج الوقت

وكل جسد شاطئ

الزمن ريح

تهب من جهة الموت.[٢٦]

إن معاناة الشاعر أمام زمن الموت دفعته إلى البحث عن زمن جديد لا تشيخ فيه الكائنات ولا تموت، حيث تلبس الأشياء ثوباً لا يبلى، وحيث تتوالى فصول الحب والنماء. هو زمن التحول، زمن الانفلات من ضربات الحزن الموجعة، حيث يصير الفرح سيد اللحظات المضيئة، ويصير الحب سلطان الزمان الذي لا يغيب(***).

هذا الهاجس التحولي الإبداعي دفع الشاعر أدونيس إلى تقمص النيل ومحاكاة الفصول:

حبال صوتي النيل ونبراتي الفصول[٢٧]

**الهوامش:**

١ ـ أدونيس ، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨، ص ٢٢٨.

٢ ـ جابر عصفور، «أقنعة الشعر المعاصر»، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو، ١٩٨١، ص ١٢٨ و ١٢٩.

ولمزيد من التفصيل حول الأسطورة في شعر أدونيس راجع:

عبدالحميد جيدة، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، المجلد الثاني، دار الشمال، طرابلس ـ لبنان، ١٩٨٨.

ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، بيروت، ١٩٧٤.

٣ ـ أدونيس، المسرح والمرايا، الأعمال الكاملة، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ص ٤٠٨.

٤ ـ أدونيس، المرجع السابق ، ص ٦٠١.

٥ ـ أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، الأعمال الكاملة، المجلد الثاني، ص ٥١.

٦ ـ أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٣٩٥.

٧ ـ أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، ص ٥٠.

٨ ـ أدونيس، وقت بين الرماد والورد، الأعمال الكاملة، المجلد الثاني، ص ٦٠٩.

٩ ـ أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٥٧٢.
١٠ ـ أدونيس، المرجع السابق، ص ٥٧٣.
١١ ـ أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، ص ٩٤.
١٢ ـ أدونيس، المرجع السابق، ص ٣٦.
١٣ ـ أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٤٣٣.
١٤ ـ أدونيس، وقت بين الرماد الورد، ص ٥٩٦.
١٥ ـ جابر عصفور، «أقنعة الشعر المعاصر»، فصول، ص ١٢٨.
١٦ ـ أدونيس، مقابلة في ملحق الأنوار، ١٨ شباط ١٩٦٨، العدد ٢٦٣٥.
١٧ ـ أدونيس، وقت بين الرماد والورد، ص ٦١٥.
١٨ ـ خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩، راجع الصفحات ٨٧ ـ ١٢٠.
١٩ ـ أدونيس، وقت بين الرماد والورد، ص ٦٢٤.
٢٠ ـ أدونيس، المرجع السابق، ص ٦٣١.
٢١ ـ خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص ٩٦.
٢٢ ـ إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، بيروت، راجع الصفحات ٧٠ ـ ١١٨.
(*) مفرد بصيغة الجمع، دار العودة، بيروت، ١٩٧٥.
٢٣ ـ أدونيس، أبجدية ثانية، دار توبقال، ١٩٩٤، ص ١٢.
٢٤ ـ أدونيس، المصدر السابق، ص ٢١.
٢٥ ـ أدونيس، نفسه، ص ٢٢.
٢٦ ـ أدونيس، نفسه، ص ١٦.
٢٧ ـ أدونيس، نفسه، ص ٣٣.
(**) فعل «تمرحل» يشير إلى تغير المراحل الزمنية، وتحولات الجسد عبر تحولات الزمن. فعل «تلولب» يشير إلى مسيرة الزمن اللولبي. وعلى هذا المنوال ابتكر أدونيس أفعالاً تدل على حركة الزمن ليعبر عن لغة الحياة النابضة بروح التطور والتحول.
(***) إذا كان المكان ضيقاً والزمان هرماً، فإن زمان أدونيس ومكانه طليقان بلا حدود؛ ذلك أنه مسكون بهاجس وحيد: ببداية أوسع مدى.



# جدلية النور والظل
# فى كتاب الحصار لأدونيس
# (الكتابات النثرية)

جان طنوس

يمكننا أن نحدد النقطة المركزية فى الثقافة بعامة (الفلسفة والدين والآداب) من حيث علاقتها بالثنائيات الإنسانية الضاربة فى أعماق الكيان البشرى؛ ذلك أن الصلة بين العقل والغريزة، الشعور واللاشعور، النور والظل، الواجب والأهواء، الفرد والجماعة... ليست بأية حال صلة عارضة أو عابرة بقدر ما هى صلة ديالكتيكية تتمحور حولها المعرفة الإنسانية كما تبنى عليها التراتبية الاجتماعية.

ويتضح ذلك بجلاء فى الفلسفة اليونانية ممثلة فى أفلاطون الذى حاول أن يفصل الثنائيات الإنسانية ـ ولم لا نقول والوجودية ـ فصلا حادا متعسفا؛ بحيث لم يعد العقل يرتبط باللاشعور أو يستمد نسقه من الأهواء والعواطف إجمالا. فالفلسفة اليونانية تؤسس لتعارض حاد وحاسم بين العقل والرغبة فى محاولة لتغليب أحد قطبى ثنائية معينة، وهو هنا العقل، على الغرائز. ويكتمل الانفصال الأفلاطونى فى السياسة عندما تنفصل الطبقات الاجتماعية انفصالا مريعا حتى يتبوأ الفلاسفة الحكام المقام الأول، بينما يقبع العامة فى الحضيض. الفلسفة اليونانية، وهى النموذج الأول للاغتراب، تقيم جدلية مأساوية بين الأعلى والأسفل وعلى الثانى أن يخضع للأول دون أن يكون ثمة حوار بين القطبين المتعارضين. فالعقل، وهو هنا الأعلى، يسود الجسد أى الأدنى والحاكم (الأعلى) يسود العامة (وهى الأدنى وتتعادل مع الغرائز والأهواء الطائشة). وبالطبع، فإن العلاقة بين المرأة والرجل لا تشذ عن هذه الجدلية الصراعية. وينسحب الأمر نفسه على أرسطو عندما يتصور الله، على سبيل المثال، عقلا وحسب يعى ذاته؛ أى بوصفه قطباً أعلى فى الثنائية الإنسانية بقطع النظر عن القطب المضاد وهو العاطفة والعشق التى طالما مجدها الصوفيون والرومانسيون عامة ـ والألمان بنوع خاص ـ عندما قلبوا المعادلة وأقاموا جدلية جديدة بين الأعلى والأسفل، العقل والقلب عند الرومانسيين أو الواجب (ممثلا

فى الشريعة) والحب (ممثلا فى القلب) عند الصوفيين، وهكذا دواليك، إلى حد أن الثقافة يمكن أن تنعت بأنها علامة الاغتراب الكبير. فالثقافة هنا ـ وترتبط بها السياسة دون ريب ـ لا تسعى إلى تنمية الطبيعة أو ترقيتها بقدر ما تحاول ترويضها وإذلالها. ويسعنا أن نفهم استطرادا لماذا تنفر العامة من الثقافة باعتبارها من علائم الضياع والتخبط...

وقد يتساءل القارئ عن تلك الوشائج التى تربط هذه المقدمة الوجيزة بشعر أدونيس بعامة وبـ (كتاب الحصار) بخاصة. والحقيقة أن الشعر الأدونيسى ـ وهو نقيض الفلسفة التقليدية التى تفصل بين الثنائيات وكذلك الفلسفة السياسية السائدة ـ يحاول أن يوحد هذا الشتات فى أعماق الكيان الإنسانى، بل إنه يؤسس لنوع من الإبستمولوجيا المعرفية قائمة على جدلية تكاملية على نحو خاص. أما عناصر هذه الجدلية؛ أى ثنائياتها، فتتلخص ـ إن جاز لنا التلخيص ـ فى التركيز على السلب على أنه الطريق الملكية إلى الوجود. بعبارة أفصح، يلح الشعر الأدونيسى على الألم سبيلا فاعلا إلى كيمياء جديدة تتألف من الفرح والألم معا، ولكن بكيفية جديدة. والأمر نفسه ينطبق على العقل واللاشعور؛ إذ الأخير باب العجائب التى لا تحصى وجنة مجهولة تغرى بالريادة والاكتشاف.

تختلف علاقة المرأة ـ ومعها الطفولة ـ بالرجل؛ إذ الأولى هى الأكثر طبيعية فى عالم الرجال المغترب. أما فى علاقة السيد بالمسود، فإن أدونيس يقلب المعادلة، ويلح على سيادة المسود طريقا إلى مستقبل أكثر إنسانية وعدلا. وتدخل العلاقة بين الشرق والغرب فى هذا الإطار. أى أن أدونيس غيّر الصلة بين الأعلى والأسفل وهى الأكثر شيوعا، مادامت المجتمعات تتخبط فى الاغتراب؛ أى فى صراع مأساوى بين المتناقضات الإنسانية. ومن هذا الباب، يمكننا أن ندخل فى جدلية الظل والنور التى نجدها فى كتاب الحصار [1]، متجسدة فى الفواصل النثرية التى تتخلّل بعض القصائد.

فى هذا الكتاب استوقفتنى هذه الفواصل التى لا تخلو أحيانا من مسحة شعرية تقول الكثير بلغتها الغامضة، لكن القريبة مع ذلك من الوضوح.

لا شك أن شعر أدونيس وحدة متكاملة. على أن هذه الكتابات تلقى ضوءاً على مجمل القصائد خصوصا أنها وردت فى تضاعيف ديوان شعرى فهى تستحق التأمل والدراسة لذاتها أولا ثم لارتباطها بالقصائد جميعا. إنها منطقة الظل إن جاز التعبير، تتوسط بين الظلام والنور الساطع، بين الحدس المباشر والعقل المحلل، فضلا عن كونها طريقة للمعرفة وتأويل العالم. فحَرِىّ بالباحث، إذن، أن يرتاد مجاهلها وصولا إلى نفاذ أعمق لهذه الظاهرة المحيرة التى تدعى أدونيس، وهى من أهم وأكبر الظاهرات الشعرية عند العرب.

## رمزية الظل

إن أول ما يفاجئنا فى هذه الكتابات هو تمجيد الظل وإعلاء شأن الشمعة ـ النور الشاحب ـ فى مقابل تبخيس دور النور الساطع كالكهرباء وما يرتبط به كالمصباح الغازى وأنوار القذائف الجهنمية. لكن، ما سر هذا التناقض الذى يقيمه الشاعر بين النور والظلام، بين الظل والضوء الساطع؟ هنا، نستعين بعلم تحليل الرموز الذى يؤول ظاهريات الطبيعة بما يتفق مع المضامين التى يعطيها اللاشعور على اعتبار أن الإنسان كائن رمزى، شئنا أم أبينا، وتتضح رموزه لا فى الثقافة وحسب بل فى لغة الحياة اليومية التى يستعملها. النور، هنا، يرمز إلى العقل الواعى، والمعرفة التى يقدمها هذا العقل من أشد المعارف ابتذالاً؛ لأنها وليدة العموميات؛ أى أنها لا معرفة فى حين أن المعرفة الحقيقية تنبجس من اللاشعور (أى الظل) عندما يخلو الإنسان إلى نفسه ويتحاور معها حتى يتطابق موضوع المعرفة والذات العارفة فى آن.

يقول أدونيس:

> كنت مع قلة، مأخوذا بالهبوط، على العكس، فى الظل، فى هذا الليل الشفاف الذى يتعانق فيه الوضوح والغموض ويتحركان فى موجة واحدة (ص ٤١).

فإذا تساءلنا عن أى ليل يتحدث الشاعر اتضح لنا أنه لايقصد الليل الطبيعى، وهو ظاهرة من ظاهرات الطبيعة. إنه ليل الشاعر بل ليل الإنسان نفسه. على أن الأفكار الليلية، إن جاز التعبير، هى أفكار تنبع من اللاشعور؛ لأن كل ما هو مخبوء ومظلم ومجهول يرمز إلى العالم اللاشعورى الذى يكتشفه الشاعر باكتشاف ذبذباته أو إشاراته المعرفية. فأدونيس هنا يعود إلى هذا الليل الغريب، إلى الظل، وهو لذلك

يستخدم كلمة الهبوط التى توحى، لغويا ورمزيا، بعملية ارتياد الأعماق المجهولة. ومع ذلك، فهذا الليل ليس مغلقا تماما أو مفتوحا كليا، إنه شفاف يمتزج فيه الوضوح بالغموض ـ كأنه يصد ويبدى على طريقة امرئ القيس فالغموض يغرى بالكشف، والوضوح يقود إلى الغموض. ولاعجب، إذن، أن يشبه هذا الليل المعرفى بالأنوثة التى إن استهلكت أمست مبتذلة وإن استغلقت أصبحت ألغازا. هى الأنوثة التى تغرى، تلك التى تصد وتبدى كما سبقت الإشارة. ولذلك، يمكن القول إن ليل اللاشعور وقد اقترب إلى حالة الغسق أو السحر المعرفية يحض الشاعر على الاكتشاف أو على تأويل العالم تأويلا ينطلق من معطيات هذا اللاشعور بالذات.

## أفلاطون وعالم النور

بيد أن الدخول فى ليل الحقائق هذا لايمت بأدنى صلة إلى العالم النهارى متمثلا فى العقل الواعى الذى يتعادل عند الشاعر مع الوهم. يقول: «إن ما نسميه الحق ليس إلا وهما استنفدناه» (ص ٤٢). فالحق أو الحقيقة هى أقرب إلى الوهم؛ لأنها تنفى عملية المعرفة التى لا تتحقق إلا بارتباطها بالمجهول أو المخبأ والمعتم. بل إن الحالة الطبيعية للمعرفة «هى الظل، والنور حالته العابرة» (ص ٤٢). ذلك أن الأسرار وبمعنى أعمق الحقائق تقبع فى الظلام؛ لذلك تدعونا إلى اكتشافها، وكما يقول الشاعر: «إذ لو تحول العالم كله إلى نور أو إلى نور كهربائى لفقد العالم أسراره، ولفقد جماله وجاذبيته» (ص٤٢). فالأسرار الأدونيسية، وكثيرا ما أسئ فهمها، هى الحقائق نصف المعتمة ونصف المشرقة، تماما كالسعادة الأدونيسية مزيج من الألم والفرح؛ أى تلك المنطقة الوسطى التى تجمع المتناقضات، ويطيب لنا أن ندعوها بالحالة الغسقية فى الإنسان. طبيعى لذلك أن ينحاز الشاعر إلى الظل وأكثر من طبيعى أن يعشق الشمعة التى هى الضوء سيالا. صحيح أنها تضئ يقول الشاعر، ولكن «لا لكى تعمم النهار، بل لكى تجعل الليل أكثر كثافة وأكثر حضورا» (ص ٥١). فالشمعة، وهى رمز للشاعر نفسه، تكثّف الليل ـ المجهول ـ اللاشعور بهدف جعله أكثر حضورا؛ أى أكثر إغراء بالاكتشاف والتأويل.

من هنا، يرفض الشاعر الحقيقة الأفلاطونية وقد استمرت فاعلة عبر قرون عديدة، وبلغت ذروتها فى فلسفة ديكارت الذى يفصل بين الفكر والوجود، الروح والجسد. إن الاختبار المعرفى الأول ـ كما يقول الشاعر ـ يتمثل عند أفلاطون فى الكهف أو «الرحم المعرفية الأولى» خالقة الحقائق. لقد أخرج أفلاطون الحقيقة من ليل العالم إلى نهاره، من الظل إلى النور الساطع، من الوهم إلى الحق. ذلك أن أفلاطون يفصل فصلا حادا بين العقل والشعر، المادة والروح، العقل واللاعقل؛ بين عالم الظلال وعالم المثل كما فى المصطلح الشائع. «لكن هل خرجنا حقا؟» يتساءل الشاعر ويضيف:

> وقد يكون أفلاطون أول من أخطأ، وأسس للخطأ، فى ما يفصل بين الظل والنور، الوهم والحقيقة، وفى ما يسوغ أن نسمىّ هذا الشئ وهما، وذلك الشئ حقيقة، وفى ما يعطينا حق التوكيد: أين تبدأ حدود والوهم أين تبدأ حدود الحقيقة، وكيف، ومتى

(ص ٤٠ ـ ٤١).

هذه الأسئلة المصيرية التى لا يجيب عنها الشاعر تدعونا إلى تفكير عميق. فهذه المتناقضات؛ الظل والنور، أى اللاشعور والشعور ثم الوهم والحقيقة أى الشعر (الخيال أيضا) والعقل، ينبغى أن تتحاور لا أن تتصارع وإلا انتفت المعرفة الحقيقية. وأدونيس يشير إلى أن الوهم حقيقة ـ وقد يكون فى نظرنا حالة من حالات الحقيقة ـ والظل نور آخر، مما يشير إلى قلب المعادلة أو المنهجية المذكورة أو على الأقل إلى توطيد صلة خفية بين هذه المتناقضات المتصارعة. أما لماذا اختار الشاعر أفلاطون نموذجا معارضا لمنهجيته المعرفية، فيعود ذلك إلى أن النموذج الأفلاطونى وليد الاغتراب المجتمعى فى الميادين السياسية والثقافية والدينية كافة... إنه نموذج من الطراز الأول لاغتراب الفكر، سواء أتسلّل إلى الحضارة العربية أم عبّرت عنه حضارات أخرى بأشكال مختلفة. وكيف لا يصير أفلاطون نموذجا للاغتراب أو للخطأ، كما يقول أدونيس، وهو الذى نفى الشعر (أى العاطفة والخيال) وفصل بين المتناقضات حتى شوّه الفكر والإنسان، ثم أفسد المجتمع وهو الإنسان الأكبر.

## اللاشعور والموت

غير أن هذا الليل اللاشعورى يرتبط فى علاقة عضوية بالألم والموت. فالشاعر المفجوع بسلطة القتل والإرهاب يتألم، بيد أن هذا الألم يمده بنسغ المعرفة وبدم القصيدة الخالقة. يقول:

وللشمعة سرير، لكن لاوسادة لها ولاتنام ...
ربما لمزيد من الغوص في موج الليل. ربما
لمزيد من الالتصاق بغور ذلك الليل الآخر:
الموت. ربما لتعميق التأمل في ذلك العالم
الخارجي الذي يلتهب.

(٥١ ـ ٥٢)

فالليل اللاشعوري يقظ لا ينام كالشمعة. ثم إن الدخول إلى الأعماق لاينفصل عن الموت الذى يحمله العالم الخارجي. بتعبير آخر، إن العالم الداخلي وسيلة لتعميق المعرفة بالعالم الخارجي المتوج بسلطة الشر والقمع والقتل. وإذا كان أغلب الناس يفرون على العكس من العالم الداخلي إلى نقيضه، فأدونيس يأبى إلا استبطان الذات ومعايشة الألم ثم البحث عن جذور الاغتراب. لذلك، تصبح معرفة النفس معرفة للعالم؛ لأن الصلة وطيدة بين العالمين الداخلي والخارجي، بين العالم الأكبر والعالم الأصغر، بين الذات والكون. ولاعجب فمن عرف نفسه عرف ربه ، على معنى أنه عرف الحقيقة وحقيقة العالم هى الموت. وفى قصيدة «الوقت» من (كتاب الحصار) يقول أدونيس: «ويكون الموت خبز الشعراء»؛ إذ لابد من الارتطام بالفجيعة للتخلص منها، على عكس ما يؤمن الرواقيون، وكثيرا ما يهاجمهم الشاعر فى أغلب دواوينه.

**زمن الجنس... والمتناقضات**

لذلك، يتحول الزمن ـ وأدونيس شاعر الزمن بامتياز ـ إلى زمن ليلى استبطاني يغوص فيه الشاعر أو يهبط كما يحب أن يقول إلى أعمق الأعماق، إلى الظل حيث تنام الحقائق منتظرة عريسها الشاعر كي يوقظها. يقول:

هكذا يصبح الزمن كله جزءا من الليل، وفى
معاشرته، نرى إلى الشهوة تقطر من أطرافه،
ونرى إلى ساقيه كيف تنفتحان وتنطبقان فى
حركة لا يزيدها ضيق الملجأ إلا حيوية ورحابة.

(ص ٥٣)

الزمن المعرفى، إذن، هو زمن جنسى عند الشاعر، ويتمثل ذلك فى الإشارات الجنسية المتمثلة فى الشهوة المتقطرة وفى حركة الساقين التى تحيل إلى العملية الجنسية.

وفى الحقيقة إن أدونيس كثيرا ما يمزج المعرفة بالجنس والمدينة بالمرأة واللغة بالأنوثة مما يوحى إما بخصوبة نفسية أو بتعويض نفسى جنسى لنرجسية الشاعر الشديدة وتهويمه فى عالم الخيال الأجمل أو للاثنين معا. ومع ذلك، فهذا الزمن المعرفى ـ الجنسى هو زمن عجيب صوفى، إن جاز التعبير، من حيث إن الصوفية تؤسس لوحدة المتناقضات: البشرى والإلهى، الداخل والخارج، الطبيعة والإنسان. يقول:

فتشتعل منارات من طبيعة عجيبة، تكشف لنا
عن علاقات من التآلف تجمع بين المتناقضات،
وتوحّد بين أشخاص لا يلتقون أبدا فى أى
مكان ولأى سبب. (ص٥٣)

ذلك أن المتناقضات لا تجتمع فى النور الساطع أو العقل الذى يؤمن بمبدأ الهوية وقانون عدم التناقض. ومع ذلك، فإن عالم اللاشعور يتصف بمنطق خاص يتأسس على جمع المتناقضات. فالآخر المرفوض فى العقل قد يستوطن اللاوعى كما هو معروف نفسيا، ثم إن العالم الليلى اللاشعورى يوحد بين أشخاص وأمكنة لا تلتقى كما يحدث فى المنام. هذا لا يعنى فى نظرنا أن مبدأ الهوية فى العقل الواعى خاطئ تماما، لكن الهوية فى اللاشعور لا تضبط فى حدود معينة. إنها بلا آفاق، ولذلك قد يعيش فى الأعماق، المكان البعيد أو الزمن الماضى وحتى المستقبل أو شخصيات قضت أو أخرى لم تخلق بعد. ألم يكن ابن عربى يسامر الموتى على معنى أنه يتحرى عن حقائقهم؟ فليس عجيبا أن يثوى فى ذات الشاعر مهيار وتيمور والمتنبى والحسين، فما يراه النور بعيدا هو فى الحقيقة أقرب إلينا من حبل الوريد، وهذا ما يؤكده علم تحليل الرموز بكل جلاء.

**أمثلة شعرية**

ليل المعنى، إذن، أو بتعبير أكثر دقة سحر المعنى، أو كما يقول السياب: «عيناك (وهنا بمعنى الحقيقة) غابتا نخيل ساعة السحر.. » يحسّه الشاعر مجموعة من المتناقضات، ولذلك يقدم للقارئ بعض الأمثلة الشعرية التى تتناقض فى الشكل لكنها تتوافق فى مرماها الأخير. فالعزلة مثلا تستدعى المشاركة (وهى عند أدونيس مشاركة خيالية مع أصدقائه الشعراء أو مع أنوثة هى بنت الوهم أى الصبوة

النرجسية)، حتى لكأن المشاركة عديلة العزلة الحقيقية؛ لأنها لاتحرض على الشوق، أما العزلة الشعرية فترتبط بالمشاركة مع الآخرين، تأسيسا على جدلية القريب المستنفد والبعيد الزاخر بالإمكانات. يقول:

كنت أنام وحيدا،

خوفا من أن تهجرنى الوحدة.

(ص ٥٩)

من ذلك إيمانه بجدلية الموت ـ القريب من المعرفة والحب البعيد عنها؛ إذ الموت حالة نفسية وليست حقيقة بيولوجية، أما الحب فلأنه التصاق جسدى يتحول إلى حب بعيد على معنى الهوة التى تمنع الاتحاد بين الحبيبين، تطبيقا لقول جبران عن هيكل الحب الذى يمثل فيه الحبيبان العواميد المتباعدة لكن المتعاشقة.

الموت قريب

لأنه فكرة لا جسد،

والحب بعيد

لأنه جسد لا فكرة .

(ص ٥٩)

ومن متناقضاته المتصالحة اعتباره الحلم لاينتهى ولايستقر، مع ما فى ذلك من مشقة. على أن عظمة الحلم تكمن فى لانهائيته، فى حركته لا فى سكونه؛ فهو محرض الحياة وطبيعى أن لا ينتهى وإلا انتهت الحياة:

الحلم شاطئ

لسفينة لاترسى،

ومع ذلك أنتمى إلى الحلم.

(ص٦٠)

ويماثل ما سبق، تأويله تجربة السعادة التى تشبه الطريق، فهى عبور لا مستقر ثابت، ولذلك لا تنتهى، والسعادة لذلك لا تستنفد؛ أى تتجدد دائما وإلا انتهت بالملل، فالشاعر يؤكد الحركية والتحولية لا الثباتية فى الوضع البشرى:

الطريق رمز السعادة

ذلك أنها عبور دائم.

(ص ٦٠)

وأخيرا، يقول عن الموت أيضا إنه إله وشيطان معا؛ أى مزيج من خير وشر، تدمير وبناء كالربة كالى الهندية، كالطبيعة، كالإنسان. ولذلك، لايحبه أحد. الموت ثنائية إله وشيطان، لكنه يفضى إلى حالة جديدة طالما مجدها الشاعر بحرارة فى دواوينه، بخاصة فى (المسرح والمرايا). على أنه تجدر الملاحظة أن هذه المتناقضات والصور الشعرية أقرب فى رأينا إلى العقلانية؛ أى إلى عالم النور منها إلى عالم الظل أو اللاشعور، فكأنها توحى بأنها مدروسة سلفا على الرغم من براعتها الفائقة.

### التأويل اللاشعورى

من هنا، يزوده الليل بتأويل ما يعانيه من مظاهر الوجود، ولما كان الشاعر يقبع فى الملجأ، نراه «يشعرن» أى يؤول وجوه الناس تأويلا شعريا يصطبغ بصور نابعة من عملية الكشف والارتياد. فهذا الوجه مثلا «بحيرة راكدة ليس فيها أى تلويحة لأى شراع» (ص ٥٠)، بمعنى أنه لا يخلو من الحياة، بيد أن الإمكانات فيه متجمدة والآمال لا تتحرك. وهذا وجه آخر «يبدو فى الظل كوجه خروف يقاد إلى الذبح» (ص ٥٠)، مصورا علامات الخوف والعجز وسط جحيم القذائف. وهكذا، فإن العودة إلى الذات وارتياد الظل اللاشعورى يسعف الشاعر فى كشف المجاهيل وتأويل الحقائق التى تبدو ثابتة فى نظر البعض، وإذا هى دعوة مفتوحة لتأويل ألف معنى ومعنى تتبطنها هذه الحقائق، ولا عجب إذا سمى الشعرعلم الباطن، فهو فى الحق يغوص عميقا وراء مظاهر الوجود. وما الصور التى يقال إنها سوريالية إلاوليدة هذا الغوص الذاتى فى النفس البشرية. فالصورة الشعرية باختصار نتاج اللاوعى أو منطقة وسطى بين الوعى واللاوعى، أما الصورة التى تستمد مقوماتها من العقل الواعى فلا يلجأ إليها إلا الشعراء غير الموهوبين أو أصحاب الصنعة، وهى أردأ أنواع الصور الشعرية؛ لأنها لا تعبر عن كشف أو رمز يشير إلى أسرار الحياة.

### امتلاك النفس والجسد أو القفز إلى حالة أرقى

يقترب الشاعر، إذن، من منطقة الظل ـ منطقة الشعر ويدخل ـ كما يقول ـ فى الهاوية. وكما أن لوثر يذمن الخطيئة (وهى موت النفس) بوصفها سبيلاً صالحاً يؤدى إلى الله، هكذا يمجد أدونيس الموت ـ الألم طريقا إلى

امتلاك النفس والإحساس بالنشوة الكبرى. فالشمعة «تضيء القلب، وتجعل الجوارح كلها تتوهج بنور آخر هو نور الرغبة فى أن تعرف ذاتك وأن تمتلكها ـ وحدها ولا شئ إلاها» (ص ٥٧). ذلك أن معايشة الليل تقود عفوا إلى النهار، إلى النور، وإن يكن من نوع خاص. إنه نور المعرفة القصوى والسعادة الكبرى. يقول: «هذه العتمة إضاءة سرية تقتلعك حتى من ظلك، وتلقى بك فى بؤرة من التفجر النورانى» (ص ٥٧). أما محصلة ذلك كله، فحالة ممتعة لذيذة من الانتظار أو الترقب، كأنما ثمة فكرة ستأتى لا من الماضى بل من المستقبل. كأنما ستولد حالة ما، أو شخصية ما جديدة. إنها اللوامع أو البوارق كما يسميها الصوفيون، وهى نوع من المعرفة الحدسية عظيمة الجبروت، راسخة، ثرة المعانى والمدلولات:

تشعر أنك دائما فى حالة انتظار، تترقب حدثا ما، لا فى الخارج هذه المرة بل فى داخلك، فى أحشائك.

(ص ٥٧)

لاعجب أن يشعر بعض الشعراء بولادة النفس، الأم التى تنجب الأفكار والمشاعر تلك التى تنكح نفسها بنفسها، كما فى عبارة ابن عربى المشهورة فتكون هى بعلها وعروسها، أى ذات المعرفة وموضوعها فى آن. هنا، تترافق مع النفس المنجبة أفكار عن شئ ما خارق سيحدث، كولادة بطل وما شاكل. وطبيعى لذلك أن تتوافق المتناقضات، وهى فكرة أثيرة عند أدونيس:

تشعر أنك فى حالة يمكن أن يقال عنها إنها حالة الغيم: لاتعرف هل أنت داخل فى المطر، أم فى الصحو. ولايعود الظلام ظلاما: يصبح ترقبا على عتبة نور باطن يكاد أن يظهر. بل يصبح الكلام على ضوء الظلمة ممكنا، كما هى الحال فى إمكان الكلام على ظلمة الضوء.

(ص ٥٧).

فعندما يتوافق المطر والغيم؛ أى عندما تتصالح المتناقضات، يترقى الكائن البشرى بقفزة نوعية ويبلغ أعلى درجات الحكمة والشاعرية. ولعل أندريه بريتون أشار إلى هذه الحالة الغريبة عندما قال:

ثمة نقطة ما يبلغها الوعى يبطل من خلالها الإحساس بالتعارض بين الحياة والموت، الواقع والخيال، الماضى والمستقبل، الرفيع والوضيع، بين مايعبر عنه وما يستعصى على التعبير.

بيد أن امتلاك النفس فى أقصى طاقاتها يعنى أيضا امتلاك الجسد بصورة فريدة متفردة، حتى ليغدو الفكر جسدا يفكر، على معنى أن الحقيقة تصبح معيشة وملموسة، كما أشار الصوفيون فى عبارة بليغة متحدثين عن العبد الذى يمسى عين الله وسمعه ويده التى يبطش بها. يقول أدونيس:

لكن الجسد هو الذى يفكر، وليست الروح إلا هذا التعضى الحركى الذى نسميه الجسد «...» ونكتشف أن ما سميناه الجنون قد لا يكون إلا نشوة الكيان: نشوة الجسد ـ الروح.

(ص ٦١)

وإذا كان ديكارت يجعل الفكر أساس الوجود مسترجعا بذلك الأفكار الإغريقية القديمة التى تنصب العقل مستبدا على الجسد والعاطفة والخيال، أى موسعة الهوة بين المتناقضات، فإن أدونيس يقلب الآية ويجعل اللافكر أساس الوجود، إن جاز التعبير. لذلك يستعيد الجسد أهميته ويتوحد مع الروح؛ ذلك أن اللاشعور يعبر عن أعمق مناطق الحقيقة فلا تتعارض مع الجسد أو تقمعه. إن مرونة الجسد وقابلياته لاستقبال صور الحقيقة مسألة مشهورة فى التصوف إجمالا وفى علم تحليل الرموز، على أن تستلزم دراسة خاصة.

*

### ثنائية الشرق والغرب

لقد قلب أدونيس المعادلات، فأكد أهمية الوهم وجدارة الظل فى اكتشاف المعرفة، وها هو يتابع هذه المنهجية عينها فيقلب المعادلة بين الشرق والغرب. وقد ظن كثيرون أن الغرب هو الأعلى والشرق هو الأسفل. يكرر أدونيس، فى هذه الفواصل النثرية، أن الشرق أعطى جرثومة الحضارة ـ جرثومة الظل إلى الغرب اليونانى، ويذكر أسماء عديدة فى هذا المجال، وكلها ترتبط بشكل أو بآخر بطاقة النور الظليلة مثل

إليكترا، وهى نسيبة أطلس وبروميثوس الشهير، ثم قدموس حامل الأبجدية وطاليس الرمز الأول للتفاعل بين الحساسية الفينيقية ـ الفرعونية والحساسية الإغريقية كما ورد فى الكتاب. على أن أدونيس يطيب له أن يصور الغرب دائما بوصفه موطناً للتقنية والاستعمار، وليس هذا التصوير خاطئا لكنه أصغر من أن يشمل الحقيقة كلها. فالشرق والغرب يتلاقيان فى مواضع عديدة، ومع ذلك نرى أدونيس يقارن بعمق بينهما فيؤكد تفوق الحساسية الشرقية فى مقابل الحساسية الغربية المفعمة بالشرور والمخازى. فليس التقدم الزمنى هو المعيار بين الماضى الشرقى والحاضر الغربى بقدر ما هو الارتباط بطاقة الظل، بنور الشمعة أو أعماق الكائن البشرى. فالتعارض بين الشرق والغرب مزمن، يعود ربما إلى نظرة الغرب إلى الشرق. ألم يحتقر اليونان (وهم الأعلى فى نظرهم) البرابرة (الأسفل)؟ كأنما التعارض بين الشرق والغرب يرتبط بالتعارض بين الظل والنور الساطع، بين اللاشعور والعقل الواعى الذى يتسلح بالتقنية فيغدو أعمى، موتورا، لايرى إلا بعدا سطحيا واحدا من أبعاد الإنسان والحضارة.

وتتصل بثنائية الشرق والغرب ثنائية التاريخ الإسرائيلى والتاريخ الكنعانى. فالأول يدعى أنه كلّم الله مباشرة وأنه شعب الله المختار، لكنه كما يقول أدونيس «يبدو كأنه يخلق تاريخه بدءا من قتل الإنسان والهبوط فى هاوية بلا نهاية من جحيم الأشلاء والدماء» (ص ٤٦)؛ فالتاريخ الإسرائيلى يؤكد المتناقضات فيفصل بين الإنسان والإنسان وبين الإنسان والله الذى يدعى معرفته. أما التاريخ الكنعانى فعلى النقيض يؤسس للمصالحة «فيرقى بالإنسان والعالم ويفتح أمامهما آفاقا لتقدم بلا نهاية»، كما يقول.

### ثنائية الأسود والسيادة

أما جدلية الأسود ـ المستعبد فقد انقلبت عند أدونيس إلى جدلية الأسود ـ السيد. هنا الأسفل، فى نظر أصحاب السلطة، تحول إلى الأعلى تماما ككل شئ مهمل وهامشى فى الحياة. حتى يجوز القول إن الأسود هو لاشعور السلطة، كما الريف أيضا حيال المدينة، وكما بلاد المستعمرات حيال المراكز الاستعمارية. إن الظل مفتاح المعرفة ومعراج الرقى، لذلك يتمسك أدونيس بالمرفوض والمرذول والمطرود فى أعماق اللاشعور. هناك القدرات العجائبية والكنوز التى لا تقدر بثمن. يقول مؤكدا هذا المساق: «للسواد تاريخ، وهو تاريخ شامل، لا العالم وحده، بل الذات أيضا، لا الطبيعة وحدها، بل ماوراءها كذلك» (ص ١٠٧). فالسواد أساس كل شئ، الذات والطبيعة والعالم. وبعد، ألا يرمز السواد إلى مجاهيل اللاشعور؟ أليس ما نفصله عن ذواتنا هو عند التحقيق أعمق ما فينا؟

الشاعر ابن السواد، فهو بشرة المرأة التى يحب وهو نبع التاريخ الغزير الذى يتدفق منه ماء أسود خصيب متمثلا فى الفقراء والمقهورين. ليس هذا فحسب بل إن السواد ـ كما يفسره الشاعر لغويا ـ هو جوهر الشخصى وهو شجرة النخل التى تعطى القرية والمدينة والأرض حين تبرز فى أجمل ثيابها: السود. ويمضى الشاعر مستطردا إلى سواد الجنوب حيث مأساة عاشوراء أو عجيبة الموت ـ الحياة عندما لايمكن التمييز بينهما. وأخيرا، يصطبغ المكان برمزية السواد، وها هو الملجأ مظلم لكنه امرأة تنهض فى السواد. يقول: «الملجأ.../ امرأة تنهض فى السواد (ولايمكن فصل المرأة عن السواد، فهى سوداء حتى فى بياضها) تنهض بثديين أصغر من رمانتين .. تنهض فى سوادها الغيمى وتصرخ: الموت أفضل....الموت أجمل...». إن تأنيث المكان، سواء اتصل بالعمران أو بالطبيعة فى شقيها السماوى والأرضى، هو صفة متكررة فى شعر أدونيس، ويحتاج إلى دراسة خاصة. على أن هذا التأنيث ـ الذى يترافق مع إضفاء صفات الأمومة كالحماية ـ قد يعبّر عن تعويض نفسى لشاعر نرجسى لايستأنس إلا بنفسه... وبرفقائه الشعراء المقهورين والمعذبين. إن موضوعة المرأة ـ الجنس والمرأة ـ الموت من أهم مفاتيح أدونيس المهووس بالحب والموت فى سبيل فتح أقنية ومجارٍ بين مناطق الأعلى والأسفل، العقل واللاشعور، الذات والكون. ومع ذلك، فهذه الموضوعة وإن اصطبغت بصبغة الهوس الجنسى «خيّل إلى أن الملجأ قميص، وأن صوت هذه المرأة زر سقط من عروقه التى تجاور السرة» (ص ١١١)، فإنها تتيح للشاعر، من منظاره الخاص، أن يعود إلى ذاته فتتفتح طاقات اللاشعور... وينتصر الشاعر على العالم.

***

## كيمياء التحول

لقد اخترت في ما سبق فاصلين مهمين تحت عنوان «ضوء الشمعة» ثم «شهود السيد»، وأحسب أن الفواصل الأخرى لا تضارعهما أهمية في الكشف والريادة؛ ذلك أن «فاصل من الغبار والورق» و«طوفى أيتها الكآبة» مجرد تنويعات ولا يحملان، في رأيي، أهمية بحد ذاتهما.

وهنا، لابد من الإشارة إلى أن الشعر الأدونيسي يشابه، وبعمق شديد، رؤيا رامبو، نظرا وعملا، التي تؤكد انفصال النفس إلى قسمين منفصلين لكن يتمكن الشاعر الكبير من أن يطارد القسم الأغنى والمكبوت، فينصت إلى ما يرسله من إشارات وإيحاءات. وفي الوقت عينه، تتصل هذه الرؤيا بأهم اكتشافات التحليل النفسي وعلم تحليل الرموز عامة التي تشير إلى انقسام النفس إلى منطقتين متعارضتين من حيث المبدأ، هما الشعور واللاشعور. على أن الظل الأدونيسي يتحدر بلا ريب من مناطق اللاشعور، بيد أنه يبدو في الحقيقة يسكن منطقة وسطى لا هي لاشعورية بحتة أو شعورية صرف. إنها منطقة مزيج من كل شيء، ولعلها اتخذت هذه الصفة بفعل محاولات الشاعر العديدة عقلنة اللاعقل فيه، كما تبزغ البذور من الأحشاء المظلمة. وفي ظني أن قصائد أدونيس يمكن أن تفهم فهما أفضل بالاستناد لا إلى العلوم العصرية فقط بل إلى خبرات الإنسانية في المجال الثقافي التي تتمثل في صراع المتناقضات وكيفية المصالحة بينهما. فما يريده أدونيس هو التخلص من الموت المعنوي الذي يرمز إليه بهذا الصراع. أما البعث الحقيقي الذي طالما مجّده الشعراء التموزيون فما هو، عند التحقيق، إلا عملية هذه المصالحة التي لم تعد هنا مصالحة سطحية أو «حضارية» كما شاع هذا المصطلح، لا أحد يعرف كيف، بل مصالحة لأعمق التناقضات الوجودية عند الكائن البشري.

وأخيرا، فهذه الفواصل هي أشبه بسيرة حياة معرفية أو بيانات شعرية، إن جاز التعبير. إنها نوع من دليل يقودنا إلى طبيعة الإبستمولوجيا الأدونيسية التي تستلهم السيمياء والصوفية والسريالية... إنها فن تحويل المعادن الخسيسة إلى ذهب خالص، أو فن تحويل الأسفل إلى أعلى والموت إلى حياة. وفي هذا العظمة، كل العظمة، لشاعر رمى بصره بعيدا في أعماق الكهوف المظلمة والمرعبة، في آن.

### الهامش

١ - كتاب الحصار، دار الآداب بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٥.



# الصوت المتجول لأدونيس

## بيير دينو *

«الشجرة»، «الغبار»، «الهواء»، هذه الكلمات وكلمات أخرى مثل «الجرح»، «الأطلال»، «الطريق»، «التجوال»، «الجنون»، قد نتصور أننا نعرفها، ولكن يكفى أن يأتى شاعر من بعيد، من لغة أخرى، من ثقافة مختلفة، حتى تتحدد معانى هذه الكلمات لدينا.

بصفة منتظمة، تضعنا تلك الأصوات الغريبة، القادمة من بعيد، موضع اتهام. إنها لضرورة أن يحدث ذلك لنا حتى نكسر كل أشكال الانغلاق التى نريد أن نجد فيها ملاذا. يمكن لنا اليوم، أكثر من أى وقت آخر، هنا كما فى أى مكان آخر، أن نرضى عما نعتقده فى أنفسنا. نحن نترجم، نترجم أكثر فأكثر، ولكن الأعمال التى تشكل انقلاباً فعلياً تتطلب جيلاً على الأقل لقياس مدى ماتشكله من صدمة. هذه الترجمات تظل قليلة العدد، إنها ترجمات لأعمال مثل أعمال «أوكتافيو باز» فى الستينيات أو أعمال أدونيس، (أغانى مهيار الدمشقى)، على سبيل المثال، منذ أحدعشر عاماً.

آه يارماد الفعل

هل لحكايتى طفل فى الليل(١)

هذه الكلمات التى كنت أرددها، كلمات استعرتها من تلك الكتب، حيث تلوح باستمرار. وهذا يعنى ما هو أكثر من مجرد التكرار؛ فأنا أرى فى هذه الكلمات تأكيداً لمطلب ظل قوياً، مستمراً، لم يضعف فى أى وقت من الأوقات.والوفاء لذلك المطلب، مهما توالت السنوات أو التجارب (الحرب، المنفى)، يجعل كتابة أدونيس عملاً نموذجياً - أو قل ضرورياً - حتى من قبل (أغانى مهيار الدمشقى)؛ هذا العمل الكبير الذى ينطوى على القطيعة والانطلاق. «وجه متجول»، «صوت متجول»، هكذا يقدم أدونيس نفسه فى تجواله اللانهائى:

---

* ترجمة. منى سعفان، جامعة حلوان.

من يبنى العالم هو

من ينشط فى تجواله

هكذا يقول الشاعر.

كل هذه الأعمال، إذن، سوف تصبح أعمالاً تكرس للقطيعة والانطلاق.

يفضل أدونيس على صورة الأحجار ـ مهما كانت مبهرة بثباتها ـ تلك الأحجار التى هى رمز للكائن المتعالى فوق تناقضاتنا، الشجرة التى تحركها الرياح، والطائر فى حركته السابحة فى الفضاء، والريح «فى حركة دائمة/نحو المجهول»، وعلى السواحل التى هى حدود الأفق المتجدد دوماً. وإذا كانت القصيدة هى «جنة»، فإنها «جنة تتحول خالدة/ فى جغرافيا اللغة». يبدو التجوال، فقط، هو الخصب؛ مثله مثل خصوبة التساؤل: فهما، فحسب، لا يعرفان الراحة والإجابة. إنهما يمتعاننا أن نؤمن بأن لنا هوية أو وطنا، إنهما يجبراننا على أن نخرج من أنفسنا. مهيار يصطحب سيزيف، و «دائما» يقول لعوليس:

تظل فى أرض بلا ميعاد،

تظل فى أرض بلا معاد،

حتى ولو رجعت [...]

إننى أبحث عمن يعطى للأحجار شفاه الأطفال.

تطرح تيمة «المشى»، منذ مدة طويلة، صورة هذا الشعر الذى يعتبر أن المعنى لا يزال مجهولاً، هذا الشعر الذى يجب عليه أن يبدع طرقه الخاصة ـ ولكن، لأن الصورة أصبحت مبتذلة فإن أدونيس يعيد لها قوتها؛ فيتحدث إلى جانب «المشى» أو «السفر» أو «التجول» ـ عن «الخروج» والهجرة والمنفى. إنه يخصص لإسماعيل الذى طرده إبراهيم إحدى قصائده الأكثر درامية، ويمنح عنوان: «اللغة التى تنفينى» لقصيدة أخرى. «فى البدء، إذن، لم تكن «الكلمة»، ولكن كان «المنفى». إن الشاعر الذى ينتمى إلى المنظومة القرآنية ليجد نفسه مضطراً لأن يسلك «طريقاً معبداً سلفاً»؛ وهذا ليس الشكل الوحيد للمنفى؛ إذ إن هناك أشكالاً أخرى مثل: الرقابة، الإبعاد، السجن وحتى الاغتيال. أدونيس يعيد الاعتبار لهؤلاء الشعراء؛ سواء فى نصوص نقدية أو فى قصائد (أهدى أدونيس مرثية للحلاج). إنهم الحالمون الوحيدون الذين يعترف بهم، هؤلاء المعلمون الخارجون عن القانون. وهكذا، فإن المنفى، سواء أكان أسطورياً أم تاريخياً، إذا لم يتوقف عن أن يتحول إلى لغة، يصبح بمثابة الشرط نفسه للتحرر؛ ذلك التحرر الذى يطلق عليه أدونيس أسماء كالنار أو الجنون؛ يصبح هو مايغذى الرغبة أو القلب أو الرؤية.

أسمع الأصوات تغنى فى رمادى

أراها تمضى كأطفال بلادى

لا تستطيع السلطة الدينية أو السلطة السياسية أن تتغاضى عن هذا. إن (أغانى مهيار الدمشقى) هى أغانى «الرفض». «إن الرفض هو إنجيلى» فيما يؤكد مهيار. ونفهم من كثرة استخدام أدونيس هذه الكلمة «الرفض»، كم كان يلزمه من الشجاعة حتى «تولد» هذه الكلمة «على شفتيه حتى تولد أسئلته» الخاصة. هل نسينا أن الشعر «تجاوز»؟ أن الشاعر، إذا تحرر من نظام، لا يعلن عن بديل له، فهو النبى الذى يزرع؛ يكتفى بأن يزرع الشك فيما هو قائم. لقد واجه أدونيس منذ شبابه، تقاليد قديمة وصارمة تعبر عن نفسها فى قواعد تحكم مجال الشعر كما تحكم مجالات أخرى؛ بحيث كان لزاما عليه أن يلجأ إلى العنف فى مواجهتها، فيتقدم من خلال مشهد تحوطه الأطلال والبقايا؛ حيث الغبار كثيف والتراب خانق.

وفى محاولة التحرر والانتزاع من (أغانى مهيار الدمشقى) إلى (كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل) تتسع الرؤى وينجلى العنف. وأحياناً لا نسمع إلا صرخات تنادى الحريق أو الطوفان. هذا التحرر عرفناه نحن أيضاً، لكن حركته تحققت على مراحل، على مدى أجيال. لقد عايش أدونيس وأصدقاؤه فى مجلة «شعر»، فى أواسط هذا القرن، الضرورة الملحة للتحرر، والإحساس بالضرورة القصوى هذا هو ما نشارك أدونيس فيه عند قراءة (أغانى مهيار الدمشقى) .ونشعر بالدوار عند قراءة نصى «هذا هو اسمى»، «إسماعيل». فأدونيس هو التمرد بمعناه الحقيقى: «إن الحياة

تتفتح بقوة مع القصيدة». إلى حد أن الطليعة التى عرفناها خلال الأربعين عاماً الماضية تبدو لى بالمقارنة مجرد اضطراب سطحى وبلا جدوى.

ربما تصحو الأرض

لتصبح طفلا من جديد

أو تحلم بطفل

لكن الرفض ليس المنبع الوحيد؛ فـ «الجرح» أكثر عمقاً. هذا الجرح الذى كرس له أدونيس قصيدة من (الأغانى). الكلمة أو إحدى مترادفاتها تعود من صفحة إلى أخرى، وتوحى بما لا يقال. «الجرح»، تلك التجربة الأولى التى تتكرر باستمرار. إن أدونيس يرى أبعد من تلك المسافة بين اللغة والعالم؛ إذ يطرح تساؤلاً : هل نحن حقاً فى العالم؟ فهناك «هاوية» تنفتح بداخلنا وتمزقنا وتصهر كينونتنا، هى جرحنا. ولكننا، بوجه عام، ندّعى أننا نعالج ذلك الجرح: الأديان تساعد على هذا، وكذلك الشعر والحب فى محاولتهما إعادتنا إلى الفردوس المفقود. لاشئ من هذا يحدث مع أدونيس؛ لا نهاية للتجوال عنده، لا هدوء للجرح، هذا الجرح الذى يطرده من كل «مسكن»، ويمنعه عن أى توقف عن الكلام أو تراخٍ للعناق: «أنت الحب الآخر فى الحب». يختفى أدونيس إذن بالجرح. إنه يعينه بما أن الغناء يأتى منه: «جرح هو حبى»، «اتجاه» هو جرحى (هذا هو اسمى)، «آه أنت ياجرح/ آه ياجحيم «يهدى».

واكتشف كيف يظل الشاعر طفلا

حتى إذا كان عمره من عمر الأفق

نعم، الجرح «طائر السفر»، الليل والنهار، المدّ والجزر، الحضور والغياب، الكلام والصمت، الحياة والموت، وأدونيس لا يفرق بين هذه الثنائيات. إنه يفضل الاستعارة حيث تتجاذب وتتقابل العناصر التى تبدو متناقضة، من وجهة النظر العقلية والنفعية، كما يستخدم الصور البلاغية التى تحقق تقارباً بين الأضداد إلى حد التحدى، إلى الحد الأقصى، وهذا مايجعل النصوص أكثر حيوية، فتلك الصور البلاغية «تسكر» اللغة وتخلصها من «الخطيئة»، وتحيى القصيدة وتجعلها تسلك الدروب الممتدة، المتكسرة والمتكررة. وهذه الصور البلاغية تمثل جزءاً من الإيقاع الذى يتميز بحر قصوى.

لا توجد هنا حدود أو علامات: كل ما كنا قد عرفناه، فى حيز ضيق، يعاد خلقه من جديد. يعطى أدونيس لكل الأشياء أسماء جديدة، ويخلق دلالات جديدة مضيئة. الجرح هو «قلم وكتاب»، التخيل جسد، جسد الشاعر، الشجرة هى أيضاً جسد، جسد القصيدة، «شجرة النزعة التنبؤية». وتتحول الحروف إلى فروع، ويتحول أدونيس إلى طائر «الفينيق»، يموت ويولد من جديد. «نار»، «حرارة»، «ضوء»، هذه الطاقة المدمرة والمبدعة فى آن، تجزّئ وتجمع، إنها «تزرع جذور الريح»، وهى السلاح، «الرمح» الذى يوجهه أدونيس إلى جدران القانون حتى يأتى بالحركة إلى حضارة تجمدت:

إلى النار، فى اللحظة الراكدة

من بذور السنين وتقدم الأطفال

حديث هذا الشعر ولكنه أيضاً قديم قدماً سحيقاً. نستطيع أن نقارن أدونيس بهيراكليس، وقد حدد أدونيس نفسه علاقته بميراثه فى أعماله النقدية والنظرية، فهو يعيش القطيعة مع مفهوم يرى أن الماضى وحده ينطوى على النماذج الممكنة. لماذا، إذن، لا يصغى إلى النساك ـ خصوصا المتصوفة ـ الذين لم يثق بهم أبداً الفكر الأرثوذوكسى؟ لماذا رفض هذا الفكر الشعراء الذين لم يقلدوا أحداً ولم يمتثلوا قط؟ أصدقائى، يقول أدونيس فى «زمن المدن». «أصدقائى الشعراء الجاهليون (أريد أن أقول شعراء البصيرة والجنون والتجوال والرغبة)». وكيف لا نتذكر أدونيس نفسه عند قراءة هذا المقطع من (مقدمة للشعر العربى) الذى يتحدث فيه عن النفّرى، شاعر القرن العاشر (كنت أستطيع أن أختار أبا نواس أو أبا تمام). يقول أدونيس: «هذا الشدفق الذى يفيض بالكشف المفاجئ والتوترات المتناقضة، الموحدة فى آن». هذا النص الذى يبدو وكأنه ينساب على مسرح الأنا فى صور تتقارب وتتباعد خارج أى سببية كما لو كانت أحلاماً. هذه الكلمات التى تقول نفسها، تتهامس، تتحاور، تتعارض فى جنون جميل، أخاذ هى كلمات أدونيس نفسه. وقبل ذلك

بقليل، كان أدونيس قد امتدح النفّرى؛ لأنه قد حرر اللغة فيما يرى. فليس هناك عمل كبير بلا قطيعة، بلا تجديد للغة وللرؤية، بلا إقامة علاقات جديدة مع مايسبقها ولو بقرون. فمهيار وحيد وإخوته كثيرون.

## الريح وأطفاله

هذه العلاقات الجديدة التى أقامها أدونيس مع من سبقوه لم يستطع إقامتها إلا من خلال الاقتراب أو قراءة الشعراء الفرنسيين. يقول أدونيس فى (مقدمة للشعر العربى) إنه لا يكتشف الحداثة العربية ابتداء من المنظومة الثقافية العربية، وقد اكتشف أبا نواس بعد قراءة الشاعر الفرنسى بودلير فيما يحكى فى (الصلاة والسيف)، وكذلك حاول فى العشرين من عمره، فك رموز (أزهار الشر) ديوان بودلير كلمة كلمة. أما الشاعر الفرنسى مالارميه فقد ساعده، من خلال قراءة أعماله، فى اكتشاف وفهم أبى تمام. كما أن أدونيس تأثر بالسيرياليين وبرامبو الذى اعتقد دائما أنه قريب جداً من عالمه، ومن إرجاع الشعر إلى التجربة الصوفية. كان لزاماً، إذن، على هذا الشاعر من شعراء العربية الذى كان مهدداً بالاختناق أن يسافر للقاء الآخر، بما أن الآخر هو «الطريق إلى الأنا». إن ما يجعل أدونيس متفرداً هو اتساع تساؤلاته. ولا يوجد كاتب واحد يستطيع الاستغناء عن كشف لغته الأصلية عن طريق لغة أخرى. إننى أريد من هؤلاء الشعراء العرب الذين يتحدث عنهم أدونيس أن يسطعوا أمامنا. لقد ساعدنا أدونيس على أن ندرك أنفسنا بدرجة أكبر. إنه هذا الآخر، «طريق إلى الأنا» الذى يجب علينا أن ننتبه إليه يعترف أدونيس بأنه مدين لأشكال ما من شعرنا، ويحدد اختلافه عن تلك الأشكال فى رؤيته «واقترابه من الإنسان والأشياء». إنه لا يقول أكثر من ذلك ولكنه بشعره، كما بفكره، يوضح كيف أننا لا نثق كثيراً فى «عين القلب» أو «الرؤية الإبداعية»، برغم حضور شاعرنا رامبو:

«القصيدة القادمة تلبس أهداب الأطفال» وإذا كان أدونيس قد استلهم الشاعر الغربى، فهو أيضاً يستبعده: «يجب عليه هو أيضاً أن يعتاد الكتابة على الرمال»، ويتعلم «كيف يحل ماليس له حل» و «كيف يشكر الريح». ولن يكون الحوار بين الشرق والغرب الذى يؤصله أدونيس مثمراً إلا إذا كان تبادلاً نقدياً. هل نشارك، بغير وجل، فى المرآة القائمة أمامنا؟ فكم استبدلنا الإنتاج بالإبداع، وصارت الأعمال سلعة. ولأن هيمنتنا كبيرة، فإننا نجازف بعدم رؤية الآخر. إننى ألخص بعض الصفحات الأخيرة من (الصلاة والسيف)، بكل ما فيها من تشاؤم، تشاؤم يضاف إلى الاشمئزاز الذى نشعر به منذ ١٩٧١ عند قراءة (قبر من أجل نيويورك). ولكن، كما استطاع أدونيس فى نهاية القصيدة أن يقول، رغم كل شئ، «الشعر هو زهرة الريح»، فقد استطاع أيضاً أن يقول فى (الصلاة والسيف) إن الشعر هو «سؤال المستقبل». يتخيل أدونيس، إذن، «قصيدة كاملة» تستطيع أن تستحضر كل الأنواع الأدبية، وحتى أشكال أخرى من الفنون، وتحقق تلاقى العلم والحلم، والإجابة الوحيدة الممكنة على «القمع المزدوج للتقنية والدين». نحن بعيدون عن هذه القصيدة، طالما مازلنا متمسكين بمفاهيم الخصوصية والنقاء، تلك اليوتوبيا التى تصورها قصائد «زمن المدن». هذه القصائد الواسعة، متعددة الأصوات؛ حيث يتعايش الإيحاء والسرد، وتتكاثر الطرق، وتتداخل الأماكن والأزمنة وتضفى على التاريخ النبوة.

هذه هى قوة هذا الشعر الذى لا يتراجع ولا يهدر أى مكتسب، شعر هو، ضوء مطلق يمر مسرعاً بين الظلمات، شعر يجعلنا نشعر بالجوع والظمأ ويحملنا فى الفضاء، حيث لا يتوقف القلق، مثله مثل الانبهار لا يهدأ، وحيث يبزغ الغناء من أسئلتنا باستمرار. شعر لا يعترف بأية سلطة إلا سلطته هو، وإن كانت تلك لا ترضيه، فتظل القصيدة بلا حدود تغلقها، يغذيها اللامرئى. الذى لا يقال.

طفولتى لا تتوقف عن الميلاد

بين يدى النور

الذى أجهل اسمه إنه الشعر الوفى أبداً لما سوف يأتى.

إننى أكتب خطابات إلى الأشياء المجهولة

وأوقع بأسماء من بينها أرود ونينار.

## الهوامش:

(١) تـقدم ترجـمة للنـص الفـرنسـي إذ إن كـاتب المـقال بيير دينو لا يحـدد في الغالب المرجع من أعمـال أدونيـس مما يجعل مهـمة المترجـم فـي الرجـوع إلى نصوص الشاعر مهمة ربما تكون غير ممكنة.

(٢) يقول بيير دينو، فيما يختص باللغة العربية، لا أستطيع أن أقول شيئا، فأنا أرجع إلى ترجمات، ولكن لاحظت في ديوان «الصلاة والسيف» أن أدونيس يتحدث عن اللغة مستخدماً، بطريقة عفوية، كلمات رامبو؛ فيقول في القصيدة الأخيرة من الديوان: «إن اللغة العربية هي لغة إشعاع وانفجار».



# أدونيس والخطاب الصوفى
# البناء النصى


## بلقاسم خالد*


### ١ـ النص الموازى

كشف تأويل أدونيس للخطاب الصوفى عن تشعب المكان النظرى الذى صدر عنه، وهو بذلك يتيح قراءات متعددة يتقاطع فيها قديم الثقافة العربية بحديث الثقافة الغربية. وإذا كان هذا التأويل يمتلك وضعية النص الموازى، الذى من شأنه أن يضيع الإنصات للممارسة النصية، فإنه يتجاوز، فى الآن ذاته، حدود الشهادات والتصريحات التى توازى كتابات المبدعين، لأنه تأويل أسس لغته الواصفة اعتمادا على فرضيات نظرية يسندها تصور أدونيس للفعل الشعرى، ولصلة القديم بالحديث، كما أن الممارسة النظرية لأدونيس تؤكد انشغاله بالتصوف والتورط فى أسئلته من مكان يراهن على الشعرى فيه.

من هنا، فإن التخريجات التى تولدت عن مصاحبتنا لهذا التأويل ذات وضعية برزخية لتأرجحها بين الداخل نصى وخارجه. فهى ـ من جهة ـ تمثل تأملا من خارج الممارسة النصية، وهى ـ من جهة أخرى ـ مرتبطة بداخل هذه الممارسة وبما يوجه انشغالها. وهذا الوعى ببرزخية النص الموازى هو ما يجنبنا منزلق ادعاء الاتحاد بينه وبين الممارسة النصية. نسترشد فى ذلك بما نص عليه ج. هيليس ميلر J.Hillis Miller فى تحديده معنى البادئة Para، إذ يرى:

> أنها متعارضة، تعين فى الآن ذاته، القرب والبعد، التشابه والاختلاف، الجوانية والبرانية ... شئ متواز Une Chose est une Para لاينتمى، فى الآن ذاته، لجانبى الحد الذى يفصل الداخل عن الخارج فحسب: إنه، أيضا، الحد ذاته، الشاشة التى تقوم غشاء شفافا بين الداخل والخارج، إنها تحقق امتزاجهما بترك الخارج يدخل والداخل يخرج، إنها تفصلهما وتصلهما[1].

* فصل من رسالة جامعية لنيل دبلوم الدراسات العليا، بعنوان أدونيس والخطاب الصوفى، قدمت لجامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، تحت إشراف محمد بنيس.

وبهذا يبطل الاتحاد بين الممارسة النظرية والممارسة النصية، وتحتفظ العلاقة بينهما بتداخل يضمن تميز كل منهما. وهو ما نستهدى به فى قراءة ما يدرج ضمن ما يسمى بالنص الموازى من عناوين وتصديرات وغيرهما، أى تعويض التوازى بالتداخل، بما يهيئ لنا تناول هذه العناصر بوصفها مسهمة فى البناء النصى.

### ١ـ١ـ الجهاز العنوانى

#### ١ـ١ـ ١ـ كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل

أفاد جنيت من ليو هوك Leo Hoek فى تمييزه بين العناوين الموضوعاتية titres thématiques التى تحيل على موضوع النص، وما يسميه بالعناوين «الخطابية» titres rhématiques التى تحيل على النص فى ذاته وعلى موضوعه فى آن[٢]. وأدرج تحت هذا النوع الأخير العناوين التجنيسية titres génériques، والعناوين التى تبدو بعيدة عن أى توصيف تجنيسى، ولكنها تحيل على النص ذاته مثل: صفحات، كتابات ، كتاب[٣]. وبناء على ذلك، نستطيع أن ندرج عنوان ديوان أدونيس (كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل)ضمن ما يسميه جنيت بالعناوين الخطابية. فكلمة «كتاب» فى العنوان لا تحيل على جنس بعينه، وهو ما ينسجم مع وجهة أدونيس فى هذه المرحلة، إذ سعى منذ هذا الديوان، كما يصرح هو ذاته، إلى الخروج من قصيدة النثر إلى ملحمية الكتابة التى يرى أنها مشدودة إلى كتابات بعض القدماء كـ(الإشارات الإلهية) لأبى حيان التوحيدى.[٤] وفضلا عن ذلك فكلمة «كتاب» مشدودة إلى تقليد كتابى تواتر فى عناوين مصنفات بعض الصوفية، نذكر منها (كتاب المواقف والمخاطبات) للنفرى، و(كتاب التجليات) و(كتاب الأسفار) لابن عربى. وبهذا ينتسب عنوان أدونيس إلى سلالة ثقافية أرست نمطًا كتابيا يتمنع عن التصنيف.

وبإسناد «التحولات» إلى الكلمة الأولى، يتكشف البعد الصوفى للعنوان. فحياة الصوفى رحلة يشهد فيها تحولات وهو يرتقى من مقام إلى مقام آخر إلى أن يبلغ مقام الفناء والبقاء؛ الفناء عن نفسه والبقاء بالله. من هنا، اقترنت كلمة «التحولات» فى العنوان بالهجرة بما هى ممارسة صوفية جسدت شوق العارفين إلى السفر الذى لم يرتبط لديهم بجغرافية ما، بل كان تصاعديا نحو الله، جسده تخيلهم للمعراج، ونزوليا يقود، أيضا، إلى الله، ولكن عبر الدواخل. وهو ما ارتكز عليه أدونيس فى صوغ متخيل نصوص الديوان باستثماره هذه التحولات وتغيير وجهتها.

والهجرة لدى أدونيس لا تتم، هى الأخرى، فى المكان بل فى جسد المرأة، فيغدو لهذا الأخير أقاليم ومنعرجات وتضاريس، ومنها يتحدد الزمن. بحضور الشاعر فى جسد عشيقته يضنع زمنه، فيصبح الجسد هو الزمن، ويتحول الثديان إلى ليل ونهار. وقد أفاد أدونيس فى ذلك من تصور الصوفية للزمن، «فالوقت ما أنت فيه»،[٥] يقول أبو على الدقاق. ونستطيع أن نلمس اشتغال العنوان فى المقطع التالى:

مهابط الجسد مصاعده سهوله ومدارجه التواءاته

أرض الخاصرة المليئة بالنجوم وأنصافها ببراكين الجمر

الأبيض

بشلالات الجموح والشهوة

بعد هذا نتفيأ سرادق الحوض

حيث يستدير كوكب الجنس

يكتفل التحول

يصير ثدياك الليل والنهار.[٦]

ويمكن أن تؤول ثنائية الليل والنهار فى العنوان، من زاوية أخرى، بوصفها تنويعا لثنائية الظاهر والباطن التى شغلتها الصوفية فى خطابها كما فى فهمها للوجود.

وصوفية العنوان التى حاولنا تلمسها فى تركيبه تجسدت بجلاء فى العناوين الفرعية لهذا الديوان، التى كان عنصر التحول فيها خيطا يشد بعضها إلى بعض ويحقق تماسكها. وقد ارتبط فيها بالنبات باعتباره يعمقها وينميها. وهذه نماذج من العناوين الفرعية: زهرة الكيمياء، شجرة النهار والليل، شجرة الشرق، شجرة الحنايا، شجرة النار، شجرة

الصبـاح، غابة السحر، شجرة الأهداب، إقليم البـراعم.... فمعجم النبـات: زهرة، شجرة، غابة، البراعم، منسجم مع الصيرورة والتحول، والكلمات التى أسندت إلى هذا المعجم (الكيمياء، الليل والنهار، النار، السحر) تلتقى فى كونها تعمق التحول. وفضلا عن ذلك، يمكن اعتبار هذه السلسلة من العناوين توسيعا لقول النفرى: «الكل شئ شجر».[٧]

ولايراهن أدونيس فى تكشيف التحول على معجم النبات فحسب، بل يدعمه باعتماد كلمة «فصل» فى بناء العديد من العناوين: (فصل الدمع، فصل الصعود إلى أبراج الموت، فصل الصورة القديمة، فصل الأشجار، فصل الحجر، فصل المواقف). ويتكشف الخطاب الصوفى بجلاء فى العنوانين: الثانى والأخير. فالصعود إلى أبراج الموت مشدود إلى السفر التصاعدى نحو الفناء. وفى العنوان الأخير تعالق مع كتاب النفرى، أفصح عنه التصديران اللذان ملأ بهما أدونيس المسافة الفاصلة بين العنوان والنص.

### ١ـ ١ـ ٢ـ مفرد بصيغة الجمع

واصل أدونيس، بعد ديوان (كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل)، تشغيل الخطاب الصوفى فى صوغ عناوين مجاميعه الشعرية، بما يفيد رهانه على المتخيل الصوفى فى وسم النص وتسميته . والعنوان بوصفه تعيينا للنص،[٨] يوجه القراءة ويهيؤها لترجيح نوعية الخطابات التى يتعالق معها النص. ذلك ما يستشعره قارئ العنوان: (مفرد بصيغة الجمع). فهذا التركيب اللغوى يحيل على نظرية وحدة الوجود لدى ابن عربى التى تنهض لديه على الإقرار بأن الله واحد من حيث الذات متعدد من حيث الصفات والأسماء. يقول : «اعلم أن مسمى الله أحدى بالذات كل بالأسماء».[٩] فما فى الوجود غير الله، والتعدد فيه ليس إلا تجليا للحق. فالكثرة مرآة يرى فيها الحق ذاته، وإليها يعزو ابن عربى اختلاف المعتقدات. يقول: «فكان أصل اختلاف المعتقدات فى العالم هذه الكثرة فى العين الواحدة».[١٠] إنه تصور يجعل كل موجود مخترقا بالذات الإلهية . وأدونيس إذ يعتمد هذا المتخيل الصوفى فى بناء العنوان، بوصفه جزءا من النص، يهدف إلى التشطيب على صفاء الهوية، والانفتاح على ذاته باعتبارها كلا. فهذا المفرد بصيغة الجمع هو، فى الآن ذاته، جمع بصيغة المفرد. وهو ما تجسد فى تقديم الشاعر للذات وللموجودات. كل شئ يغدو هو ولا هو فى آن. يقول أدونيس:

ليس لجسدى شكل

لجسدى شكل بعدد مسامه

نخلع أشكالنا

نتبادل أشكالنا

نعم نخصص

نفصل نجمل

لا الجسد واحد

لا الجسدان اثنان

وأنا لا أنا

وأنت لا أنت .[١١]

فما أسماه أدونيس بالهوية المتغايرة فى الرؤية الصوفية يتسلل إلى ديوان (مفرد بصيغة الجمع) ويشتغل فى بناء متخيله، كما فى بناء عنوانه، الذى يمكن أن يصنف فى العناوين الموضوعاتية. ذلك ما أفصحت عنه علاقته بقصائد الديوان.

### ١ـ ١ـ ٣ـ أبجدية ثانية

لرهان أدونيس على الخطاب الصوفى فى بناء عناوين قصائده صفة الاستمرارية، وبما أن العنوان توقيع شخصى يتقدم النص ويؤشر على احتمالاته، فإنه يكشف عما يوجه الممارسة النصية ذاتها لديه، لأن هذه الأخيرة تنبنى فى تعالق مع العنوان. وقد تجسّد استمرار هذا الرهان عند أدونيس فى ديوانه الأخير من خلال قصيدتى «البرزخ» و «فى حضن أبجدية ثانية».

العنوان فى القصيدة الأولى برزخ مضاعف. فهو من جهة، ينتمى لداخل النص وخارجه، وهو من جهة أخرى،

تسمية للنص، به يفصح هذا الأخير عن سلالته. ذلك أن البرزخ مفهوم مركزى فى تصور ابن عربى لله وللوجود. وعليه بنى نظريته فى الخيال.(١٢) وقد اكتسب هذا المفهوم قدرة تحليلية فى كتابات ابن عربى تغرى بإعادة بنائه فى سياقات متعددة. وهذا ما خبره أدونيس فى تسميته نصه البرزخ، الذى يتأمل فيه فعل التسمية ذاته ويشطب عليه. وسنعود إلى هذه القصيدة بتفصيل. لذا نكتفى بالإشارة، هنا، إلى أن البرزخ يشتغل فى القصيدة بمعناه الصوفى، ويسهم فى بناء لازمتها: «تخرج الأشياء من أسمائها لأسميها». وبما أن البرزخ «هو ما قابل الطرفين بذاته»،(١٣) على حد تعبير ابن عربى، فإنه يتيح الانفتاح على الشئ من داخل الخيال، أى بموضعته فى مسافة ما، لأن البرزخ «ما هو عين الاسم ولا عين المسمى».(١٤) بين الاسم والمسمى مسافة تتخذها الذات الكاتبة فسحة للتأمل بما يهيئ المسمى للتجدد، ويمنع الاسم من تملك المسمى والتسلط عليه. أما العنوان فى القصيدة الثانية فهو وليد معاناة وجودية مع اللغة. وعنها نجمت المفارقة التى وجهت الديوان بأكمله. فالذات الكاتبة، وهى تراهن على الانفتاح على الوجود بجسدها تصبح مضطرة إلى نقله عبر اللغة، أى من خلال ممارسة عاقلة. وهذا ما يجعل البحث عن أبجدية ثانية هاجسا مشروعا كان المتصوفة خبروه. وقد أشرنا، سابقا، إلى معاناة النفرى مع محدودية اللغة وإلزاميتها، ومنها انتهى إلى تمجيد الصمت. فالصوفية كما الشعراء هم من عاش هذه التجربة بامتياز، وبلغوا أقصى ممكنها من خلال الاصطدام بجدار اللغة. ومنه انتهوا إلى مواجهة تسلط اللغة من داخلها، لأن اللغة البشرية، كما يرى بارت، «لا خارج لها، إنها انغلاق».(١٥) وإذا كان بارت قد رأى فى الوحدة الصوفية خلاصا من سلطة اللغة،(١٦) فإن الصوفى يعود ليقدم هذه الوحدة من خلال اللغة، أيضا، مولدا انشطاره من جديد.

فى قصيدة «فى حضن أبجدية ثانية» تستوقفنا العناوين الفرعية التى تعلن عن انتمائها للخطاب الصوفى، بما هو خطاب مهيأ لفتح السبل أمام أبجدية ثانية. وهذه العناوين هى: أبواب، خلوات، مكاشفات، مشاهدات، طلسمات، شطحات. وتشتغل هذه العناوين فى البناء النصى من خلال تمجيد خاص للشيخ الأكبر ابن عربى الذى تكرر اسمه ثلاث مرات، ومن خلال الانفتاح على رسوم لها وشيجة صامتة برسوم الحلاج فى كتابه (الطواسين وبستان المعرفة)، بل إن البحث عن أبجدية ثانية تجسده البياضات التى تتخلل النص وتفتح فيه فراغات تهب الصمت مشروعيته فى بناء يراهن على ما يتجاوز اللغة. كما أن النصوص التى استضاءت تحت هذه العناوين الفرعية قد كسرت الحدود بين النثر والشعر بإعادتها تأثيث العلاقة مع الصفحة، مما يجعل مفهوم البيت مهددا بالتراجع، من حيث هو أداة إجرائية، فى قراءة هذه النصوص.

ونخلص إلى أن العلاقة التى يفتحها العنوان مع النص خصيبة، وتغرى بتأويلات لا نهائية. غير أن ما وجه اهتمامنا بهذا العنصر هو، من جهة، التنصيص على عدم انفصاله عن بناء النص وعن بناء دلاليته، ثم سعينا، من جهة أخرى، إلى رصد استراتيجية أدونيس فى صوغ العنوان؛ حيث حاولنا تتبع ذلك على امتداد مساره الكتابى، مما خول لنا اعتبار رهانه على الخطاب الصوفى، فى هذا الصوغ، مشدودا إلى استراتيجية كتابية وليس ممارسة اعتباطية أو عفوية. وصفة الاستمرارية التى تسم هذا الرهان تجعل الخطاب الصوفى خصيصة سارية فى عناوين قصائده بلغت حد التصريح كما فى القصيدة التى عنونها باسم النفرى.(١٧)

### ١ـ٢ـ التصديرات

إن انجذاب الشعراء المعاصرين نحو تصدير قصائدهم بأقوال مستمدة من ثقافات متباينة لا يعتبر حلية نصية، وإنما توجهه خلفية نظرية تتشابك مع إغراءات تجربة الكتابة؛ حيث تخط اليد، بلذة لا تقاوم، قولا مكثفا يصل العنوان بالنص، ويسهم فى تجسير العلاقة بينهما، وهو ما يجعل منه عنصرا بنائيا. ومن هنا، يكف عن أن يكون عنصرا هامشيا وإن أغرى موقعه باعتباره كذلك. هذا ما انتبه له جنيت أثناء تعريفه التصدير بوصفه استشهادا فى الحاشية،(١٨) حيث علق على هذا التعريف بكونه لا يخلو من مبالغة،(١٩) لأن معنى الحاشية يتضمن معنى الخارج، ويلغى التداخل الذى تحققه التصديرات بين الداخل والخارج، وهى بذلك تشكل مداخل

للقراءة لإسهامها فى البناءين النصى والدلالى. ولعل تأمل هذا العنصر البنائى هو الكفيل بحمايته من كل استسهال قد يحوله إلى حلية، بها يوهم النص بانخراطه فى الحداثة.

شرع أدونيس فى اعتماد التصديرات فى البناء النصى منذ ديوانه الثانى (أوراق فى الريح)، وتحديدا منذ مسرحيته الشعرية «السديم»، التى جاءت مصدرة بثلاثة أقوال لكتاب غربيين هم شكسبير، بوالو وأجاتون. وإذا كان استحضار أدونيس شكسبير مرتبطا باستلهامه البناء المسرحى، فإن الرهان فى هذه التصديرات كان هو التأثير على دلالة النص المرتبطة بالجنون. وهى فى مجملها تحيل عليه،[٢٠] يدعمها فى ذلك الإهداء الموجه إلى مجانين العالم. وما يصل بين هذه التصديرات هو كونها تنسجم مع المكان النظرى الذى صدر عنه أدونيس فى الخمسينيات، واعتمده فى بناء ممارسته النصية ـ نقصد بذلك الشعر الأوروبى الحديث ـ وهو ما استمر فى ديوانه الثالث (أغانى مهيار الدمشقى) الذى صدره بأبيات لهولدرلين، كشفت، من جهة، عن الوشيجة التى توطدت فى هذا الديوان مع المرجع الأوروبى، فيما هيأت، من جهة أخرى، للاقتراب من هوية مهيار.

مع ديوان (كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل) نلمس إبدالا كميا ونوعيا فى التصديرات. يتمثل الأول فى حضورها المكثف مقارنة مع الديوانين السابقين، فيما يتجلى الثانى فى اعتماد نصوص من داخل الثقافة العربية القديمة، تم التركيز فيها على الخطاب الصوفى. فقد توزعت مرجعية تصديرات هذا الديوان بين القرآن الكريم والحديث النبوى والخطاب الصوفى، بالإضافة إلى ثلاثة نصوص أحدها لعبد الرحمن الداخل، والآخرين للإمام على وأبى ذر الغفارى. والنص الوحيد الذى اعتمد من خارج الثقافة العربية كان للقديس جريجوار بالاماس.

وعلى الرغم من التنوع الذى يبدو على تصديرات هذا الديوان التى بلغت الاثنى عشر، فإن الخطاب الصوفى شكل فيها الحيز الأكبر: أربعة تصديرات للنفرى وتصدير للجنيد. بل إن حضور الخطاب الصوفى ممتد حتى فى التصديرات الأخرى. فالآية «هن لباس لكم وأنتم لباس لهن»، التى تصدرت تحولات العاشق، قد شغلت المتصوفة كثيرا وراهنوا عليها فى مقاربة الاتصال والانفصال بين الرجل والمرأة. كما أن قولة جريجوار «الجسد قبة الروح» ليست غريبة عن التأمل الصوفى. وتتعدد وظائف هذه التصديرات، وتتشعب العلاقات التى تنسجها مع النص ومع عنوانه، بما لا يسمح بحصرها، لما تفتحه من إمكانات لا نهائية للقراءة. تلك خصيصة التصدير الذى «هو، دائما، إشارة صامتة يبقى تأويلها من مهام القارئ».[٢١] من ثم نقتصر فى تحليلنا لبعضها على ما له صلة بآليات تشغيل أدونيس لها. ولعل أول ما يمكن التشديد عليه هو أن تركيز أدونيس على النفرى فى هذه التصديرات يتيح تخريج ثلاث وظائف لها؛ تتحدد الأولى من خلال العلاقة التى تفتحها هذه التصديرات مع عنوان الديوان، وهى التى يسميها جنيت بوظيفة التوضيح fonction d'éclaircissement التى تقوم بإضاءة العنوان وتسويغه،[٢٢] لا سيما عندما يكون هذا الأخير مركبا تركيبا استعاريا[٢٣] كما هو الشأن بالنسبة إلى عنوان ديوان أدونيس. فالتحول الذى ينص عليه العنوان توضحه التصديرات بوصفها تجسيدا للانتقال من المرجعية التى تحكمت فى الديوانين السابقين إلى مرجعية مخالفة. انتقال يخط للعبور من ثقافة إلى أخرى، وهو يتجاوب مع ما وجه قراءة أدونيس النظرية للخطاب الصوفى كما أوضحنا ذلك فى القسم الثانى.

كما تضئ هذه التصديرات نزوع أدونيس نحو الكتابة بما هى تحول فى ممارسته النصية السابقة لهذا الديوان. ومن هنا تتولد الوظيفة الثانية بوصفها وظيفة بنائية تصل العنوان بالبناء النصى. فإذا كنا أشرنا، سابقا، واعتمادا على تصريح لأدونيس، أن التحول فى ديوانه يهدف إلى الانتقال من القصيدة إلى الكتابة، فإن تصديرات النفرى تؤشر على ذلك لكونها تنتسب إلى خطاب يعصف بتنميطات المسألة الأجناسية، وينهض فى بنائه النصى على حرية ترسخ شعريته فيما تهبه حصانة ضد كل تصنيف. والتصدير كما العنوان يمكنه أن يهجس بالعقد التجنيسى contrat générique، حسب ما يصرح به جنيت.[٢٤] ويتبدى، إذن، أن التحول الذى تضيئه التصديرات فى عنوان الديوان متعدد، يشمل عبور أدونيس الثقافى، ومسعاه إلى تجديد مسكنه الرمزى،

فيما يطال عناصر أخرى. ولعل هذا ما يسوغ ورود التحول في العنوان بصيغة الجمع.

أما الوظيفة الثالثة، فتتجسد في التنصيص على اسم المؤلف لأن الأساسي في «العديد من التصديرات هو، ببساطة، اسم المؤلف المستشهد به».[٢٥] ويأتي هذا التنصيص في مرحلة كان النفرى فيها مجهولا في الثقافة العربية الحديثة. من ثم سعت التصديرات إلى إدماجه في السياق الثقافي عبر وصله بالشعر، وتجديد الرؤية إلى التصوف من خلاله. وهو ما وجه أدونيس في تشغيله خطاب النفرى في ممارسته النصية قبل أن يخص (المواقف والمخاطبات) بتأملات نظرية. وتكمن أهمية هذا المسعى في كونه ينفصل عما كان سائدا في المشهد الشعرى المعاصر في الستينيات. نقصد الخطاب الواقعي الذى حصن فرضياته بتمجيده مفهوم الالتزام. وإذا كان الشعر المعاصر قد أصبح يلتفت، راهنا، إلى الإمكانات الشعرية التى يحبل بها الخطاب الصوفي، فإنه يصمت، في الآن ذاته، عن الجهود التى قام بها أدونيس في هذا السياق، والتى أرّخت لانفصاله عن السائد بحساسية شعرية متميزة.

ونسيان وظيفة التنصيص على هوية مؤلف التصديرات هو ما جعل منصف الوهايبى يستنتج أن أدونيس يصمت عن علاقته بالنفرى ويخفيها،[٢٦] وهو حكم يبتعد عن الصواب. فلا نظن أن من يحكمه هذا القصد سيكشف في تصديراته من موضوع تكتمه. ومسألة التكتم والإخفاء في الشعر تحتفظ بأسئلتها التى تميزها عن النقد، وهو ما سنتأمله لاحقا.

لا مراء في أن الوظائف تتعدد وفق أمكنة القراءة؛ فالتركيز على علاقة التصديرات بعنوان الديوان يغرى كذلك بتوسيع هذا الإجراء عبر تتبع الوشائج التى تنسجها هذه التصديرات مع مختلف عناوين قصائد الديوان، بما يراعى تنوع المواقع التى تحتلها. وتختلف هذه الوشائج من حيث قدرتها الإيحائية، والإمكانات التى تفتحها للتأويل حسب خفائها وظهورها. فقد يتعذر وصل التصدير بالعنوان، أحيانا، مما يستلزم إنصاتا مستمرا لعلاقة التصدير بالنص وبعنوانه، وقد يتم الإفصاح عن علاقة العنوان بالتصدير كما تجسد ذلك في المجموعة الشعرية «فصل المواقف»، التى سنتأمل التصدير فيها من خلال علاقته بالعنوان وبالنص، قبل أن نكشف عن علاقة التصدير بالبناء النصى من خلال نموذج معين.

إن توسط التصدير بين العنوان والنص يجعل دلالته متوقفة على العلاقة التى ينسجها معهما. يملأ أدونيس المسافة الفاصلة بين العنوان «فصل المواقف» والنص بتصديرين للنفرى هما:

١ ـ ... أوقفنى في الرحمانية فقال: لا يستحق الرضا غيرى، فلا ترض أنت فإن رضيت محقتك. (موقف العظمة).

٢ ـ وقال لى: النعيم كله لا يعرفنى والعذاب كله لا يعرفنى، وقال لى: معناك أقوى من السماء والأرض. (موقف المحضر والحرف)[٢٧]

يتكفل هذان التصديران بإضاءة العنوان، فبهما يتم تخصيص «المواقف» من خلال الإحالة على (كتاب المواقف...) للنفرى. وإذا كان أدونيس يسمى هذين التصديرين، ولا يكتفى بإيراد اسم مؤلفهما، فلأنه يشغل مفهوم النفرى للموقف في تأثيث المسافة مع الذات ومع الآخر، كما تنتج نصوص هذه المجموعة الشعرية قراءات لمواقف النفرى وهى تستهدى بها في تجريب كتابة جديدة.

إذا كان المتصوفة قد اعتمدوا في توصيف سفرهم الوجودى على مفاهيم متعددة كالمقام والمنزلة والحضرة والحال وغيرها، فإن النفرى يكاد ينفرد بمفهوم الموقف الذى اعتمده في سفره نحو المطلق وفى بناء كتابه في آن. ونستطيع أن نقترب من مفهومه له من خلال ما أورده في «موقف الوقفة» الذى تتحدد فيه الوقفة بوصفها حضرة إلهية[٢٨] ينفصل فيها الواقف عن إنسيته وعن غيره. فهى نار السّوى لأنها تنفى ما سواها.[٢٩] وهى، بذلك، تأهب للقرب من الله كما يصرح النفرى في قوله: «وقال لى: أنا أقرب إلى كل شئ من نفسه والواقف أقرب إلى من كل شئ».[٣٠] والوقفة أرقى ما يصله السالك، تعلو على العلم والمعرفة، فلا

يقدر العارف قدر الواقف.[٣١] إنها «باب الرؤية فمن كان رآنى، ومن رآنى وقف، ومن لم يرنى لم يقف».[٣٢] ولا يتضمن الوقوف معنى التوقف والإقرار، بل يتحدد لدى النفرى بوصفه عبورا كذلك، فالواقف لا يقر على شئ.[٣٣]

يحتفظ أدونيس لوقفة النفرى فى «فصل المواقف» بمعنى الانفصال الذى يأخذ مظهرين؛ أولهما انفصال الشاعر عن العالم الخارجي، أو السِّوى بتعبير الصوفية، الذى تقدمه النصوص متعارضا مع الذات، انسجاما مع موقف العظمة الذى ينص على عدم الرضا. ذلك ما يوضحه المقطع التالى:

وأنتم

يا من تكرهون التلفظ باسمى

تلصقوننى بعيونكم حين تقرأون الوفيات

وتصرخون

قسما، يسير وفى كل جيبة من جيوبه مدفع

وامرأة عارية

أنتم أيها الملائكة

الأطهار

المنقذون

القواد

الحكماء... إلخ،

التمس منكم فى هذه اللحظة معجزة واحدة

أن تعرفوا كيف تقولون: وداعا، واو دال ألف عين ألف

معجزة واحدة: وداعا

بيننا بعد الروح

بيننا الأعماق والسفر فى فضاء الأعماق.[٣٤]

من هنا يكتسب تكرا ر البيت «وداعا يا أنقاضى» دلالته.

أما المظهر الثانى فيتعدد فى انفصال الشاعر عن إنسيته، وتنكره المستمر لنفسه. هذا ما يؤكده المقطعان:

١ـ وداعا أيها الجوهر الثقيل يا رخامنا البشرى

وليأت العابر الخفيف

النهر ووجهه

الريح وأطفالها

ولتأت الأجنحة المليئة بالغيم .[٣٥]

***

٢ـ أتموج بالرعب

أتحرر من التوبة ، العظة ، العودة

أتحرر من الصبر

من دمي والتاريخ الراقد فيه.

أتجزأ و أعرى و أوسوس نفسى ضد نفسى

أضع نفسى خارج كل شئ وأقول للجنون الرشيق أن يسرق أهدابى كنسيم غربى

أنقطع ، أنفصل ، أنفصم.[٣٦]

وهذا الانفصال لا يوجهه تعال دينى كما لدى النفرى، بل على العكس من ذلك يهدف إلى التأصل فى الأرض:

أعرف أن جنس الربوبية يتأصل فى أحشاء الأرض ويتناسل[٣٧].

إنه تأويل أدونيس قول النفرى: «كاد الواقف يفارق حكم البشرية» الذى تصدر هذه المجموعة. وهو تأويل يشع بوثنيته. به يقرأ، أيضا، قول النفرى فى التصدير الثانى: «معناك أقوى من السماء والأرض». ولا يحتفظ أدونيس من الوقفة بالانفصال فحسب، بل يستمد منها، أيضا، رهان

النفري على العبور، لذا جاء «فصل المواقف» مسكونا بهاجس السفر نحو البعيد بما هو «الظمأ الجامح والسير بلا وصول».[٣٨] وهو ما يجعل الشاعر أشبه بشلال ماء:

وأنا سأصوب إلى نفسي سهام الفضاء وأربط أطرافي

بشلال

لا جذر له

أو بتيار يعبر كالفاجعة

وأهوي،

لابسا قامة البحر و الشواطئ فاتنا كشلال ،

نحو الخفي المنكر - أخي وسيدي .[٣٩]

ولم يشتغل «الموقف» في فصل المواقف من خلال الانفصال والعبور فحسب، بل أشر على التجريب الكتابي، الذي دشنه أدونيس منذ هذه المجموعة الشعرية، وهو، أيضا، مظهر من مظاهر الانفصال أو التحول بمعجم عنوان الديوان. فقد شرع أدونيس منذ هذه المجموعة التي أضاءها بأقوال النفري في إعادة ترتيب مسكنة الرمزي كما تؤشر على ذلك بعض المقاطع التي التبست فيها الحدود بين الشعر والنثر. وهو التباس يخط لعبور نحو شكل جديد كشفت عنه قصيدة «هذا هو اسمي» فيما بعد (١٩٦٩). فالانتقال إلى الكتابة في هذه القصيدة كانت تهجس به بعض مقاطع (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل) بتكتم أفصح عنه الشاعر، أحيانا، كما في المقطع التالي:

وبين غفوة وغفوة

اهمس كي تغافل التاريخ ،

تنسل إلى مغاوره وكهوفه وأقبيته التي يحرسها

جلادون بعين واحدة و رؤوس عديدة، والتي تزخر

بالسلاسل وأخواتها من أدوات التعذيب والقتل خنقا

أو حرقا أو مزقا، أو بوسائل غير هذه يجهلها

اللسان الفصيح ، ثم أعطيها أن تغافل الحراس

أيضا..[٤٠]

ألا يمكن، إذن، اعتبار الانفصالات أو التحولات، التي كانت تهجس بها المجموعة الشعرية «فصل المواقف»، كما الديوان الذي تندرج فيه، مؤشرا على ما كان سببا في انفصال أدونيس عن مجلة «شعر» في بداية الستينيات (١٩٦٣)؟ هذا الانفصال الذي هيأ لتأسيس أدونيس مجلة «مواقف» سنة (١٩٦٨). وذلك باستعارة اسمها من (كتاب المواقف..) للنفري. إن ما يرجح هذا الزعم هو زهان أدونيس، بعد هذا الانفصال، على الكتابة في مشروعه الإبداعي.

ولم تشتغل تصديرات النفري، بشكل سري، في فتح المسالك بين النثر والشعر فحسب، بل تبلورت في مسارات متعددة هيأها لأن توجه بناء نص كامل. وهذا ما تجلى في العلاقة بين تصدير النفري الذي جاء فيه: «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة»[٤١] وقصيدة الإشارة، التي نوردها، هنا، بأكملها ليتضح ما نسعى إلى تأكيده:

مزجت بين النار والثلوج -

لن تفهم النيران غاباتي ولا الثلوجْ

وسوف أبقى غامضا أليفا

أسكن في الأزهار والحجارةْ

أغيبُ

أستقصي

أرى

أموجْ

كالضوء بين السحر والإشارةْ .[٤٢]

بين التصدير والنص وشيجة تكشف عن البديل الذي توسله الشاعر لتجاوز ضيق العبارة، وذلك باعتماد الإشارة

التى خبرها المتصوفة واعتمدوها لإدخال الصمت إلى اللغة. والإشارة، هنا، زهد فى الكتابة. وقد تجسد ذلك حتى فى بناء أبيات القصيدة حيث الكلمة تقوم مقام البيت. وستقدم قصيدة «قبر من أجل نيويورك» النفرى فيما بعد، بوصفه «ذلك المجنون الذى أنحلَ الأرض وسمح لها أن تسكن بين الكلمة والإشارة».[٤٣] وهذا التصدير الذى اشتغل فى بناء قصيدة الإشارة ما انفك يسرى فى نصوص أدونيس عبر تكثيفَ بياضات النص، حيث يتخلل البيت فراغ يربك القراءة، ويجعل البياض صمتا دالا على حد تعبير ميشونيك.[٤٤] وذلك ما تكشّف فى ديوان (أبجدية ثانية) وفى الطبعة الأخيرة لقصيدة (هذا هو اسمى) التى أخضعها أدونيس للمعاودة.

ونخلص إلى القول إن التصديرات عنصر بنائى وعتبة قرائية، لها أن تفتح مغالق الممارسة النصية وتكشف عن الخطابات التى تتخللها، مادام التصدير «استشهادا بامتياز» على حد تعبير انطوان كومبانيون.[٤٥] وإذا كانت تصديرات ديوان (كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل) تفصح عما كان يشغل أدونيس فى بداية الستينيات، وعما وجه ممارسته النصية، فإنها قد كشفت، أيضا، عن رهان حداثى، تمثل فى إعادة صوغ مفهوم الهامش الذى كف عن أن يكون هامشا، وذلك عبر تكثيف دوره البنائى والدلالى. غير أن اللافت فى المسار الشعرى لأدونيس هو اختفاء التصديرات من دواوينه اللاحقة لـ (كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل). فباستثناء التصدير الذى اعتلى قصيدة «قداس بلا قصد خليط احتمالات» ضمن ديوان (كتاب القصائد الخمس)[٤٦]، فإن أدونيس قد تخلى عن هذا العنصر، كلية، فى ممارسته النصية. ولكن أدونيس لن يكف عن تشغيل الهامش فى البناء النصى، ذلك ما تفصح عنه قصيدة «إسماعيل»[٤٧] التى تتوتر، فيها، العلاقة بين المتن والهامش بما يحذف إمكان قراءة هذا النص شفويا، لأنه يتوجه إلى العين. والاحتفاظ بدور الهامش البنائى يؤكد أن أدونيس أبدل موقعه فى المكان النصى، فلم يعد تصديرا لأنه انتقل به إلى أسفل الصفحة.

## ٢ـ استراتيجية التداخل النصى: من البيت إلى الخطاب

إن تشغيل أدونيس للخطاب الصوفى، من حيث هو عنصر بنائى، لا ينحصر فى العنوان والتصدير، بل يتجاوز ذلك إلى النسيج النصى، بما يجعل هذا العنصر ساريا فى أبيات القصيدة، وواصلا بينها وبين عتباتها . وتتعدد طرق تشغيل هذا العنصر من قصيدة لأخرى وفق استراتيجية الذات الكاتبة التى تسعى إلى تذويبه فى السياق النصى ليسهم إلى جانب عناصر أخرى فى بناء النص ودلاليته.

### ٢ـ ١ـ بين الحذف والتوسع

تشكل قصيدة «شجرة الشرق» نموذجا مبكرا لاعتماد أدونيس الخطاب الصوفى فى البناء النصى. به ينبنى البيت الأول منها. وبتوسيع الذات الكاتبة لهذا البيت، عبر إيقاع شخصى، أتاحت للخطاب الصوفى أن يسهم فى بناء القصيدة بأكملها. يقول أدونيس:

صرت أنا المرآةْ :

عكست كل شئ

غيرت فى نارك طقس الماء والنباتْ

غيرت شكل الصوت والنداءْ

صرت أراك اثنينْ :

أنتَ وهذا اللؤلؤ السابح فى عينىّ

صرت أنا والماء عاشقين :

أولد باسم الماء

يولد فىّ الماء

صرت أنا والماء توأمينْ.[٤٨]

فى البيت الأول تعالق مع شطحة البسطامى: «كنت لى مرآة فصرت أنا المرآة».[٤٩] وبحذف الشق الأول من الشطحة يبنى أدونيس البيت الأول، الذى يرى فيه كاظم جهاد «بترا واختزالا»[٥٠]، ناسيا السياق النصى، الذى هيأ للنقد الحديث أن يدرج الاستشهاد ضمن التداخل النصى كما وضحنا ذلك سابقا. بل إن النقد القديم ذاته أخرج الاختصار من الاتباع وأدرجه فى الإبداع.[٥١]

بالحذف ينبنى البيت الأول: «صرت أنا المرآة»، الذى تنهض عليه القصيدة. فهو النطفة الأولى التى عنها تتشكل ملامح القصيدة، وهو الذى خط لإيقاع النص عبر توسيع الذات الكاتبة له باعتماد تكرار الترابط غير التام. وبين الحذف والتوسيع يتشكل النص. فالحذف فى البيت الأول يشتغل فى البيت الثالث من خلال ضمير المخاطب الذى يكثف الإيهام. فإذا كان المخاطب فى الشق المحذوف من شطحة البسطامى هو الله، فإنه فى نص أدونيس يتضمن احتمالات متعددة، بل يصر على أن يخفى إحالته مما يستدعى ما حذف من الشطحة بغية تأسيس تأويل معين. ويمكن للضمير أن يعود على البسطامى ذاته الذى تغير الذات الكاتبة «شكل صوته ونداءه». ومن هنا، لا يغدو الحذف فى شطحة البسطامى حذفا تركيبيا فحسب، وإنما هو حذف دلالى، لأن المخاطب يكف عن أن يكون هو الله.

أما التوسيع فتؤشر عليه نقطتا التفسير فى نهاية البيت الأول. وهو ما هيأ هذا البيت لتخلل الأبيات الأخرى والسريان فيها. وبذلك تراوح أدونيس، فى تشغيله الخطاب الصوفى، بين البيت والنص. فتكرار الدال «صرت» فى كل مقاطع النص يؤكد البناء عبر التوسيع الذى جسده تكرار الترابط غير التام:

صرت أنا المرآة

صرت أراك اثنين

صرت أنا والماء عاشقين

صرت أنا والماء توأمين

وإذا أردنا أن نوسع مفهوم السياق بربط النص بعنوان الديوان (كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل)، فإن الخطاب الصوفى سيغدو رافدا نحو ما أسميناه بالتحول المتعدد. وبذلك يكف تشغيل شطحة البسطامى عن أن يكون بترا ليتحول إلى تفعيل لها عبر استثمارها بنائيا. فالدوال (صرت، عكست، غيرت، أولد، يولد) بتكثيفها للبنية الفعلية، وفى علاقتها بالدوال التى جاءت على صيغة المثنى (اثنين، عينى، عاشقين، توأمين) ثم فى تشابكها مع دال الماء، ومع دوال النسيج النصى بأكمله، تهب النص إيقاعه المتفرد الذى يبنين الدلالية على التحول والصيرورة بما يضمن للذات الكاتبة اختراقا لا للغة فحسب وإنما للنص الذى تعالقت معه كذلك.

وليست قصيدة «شجرة الشرق» وحدها التى اعتمد البناء النصى فيها على التوسيع، بل نلفى ذلك، أيضا، فى قصيدة «حوار»[٥٢] التى يتعالق فيها البيت الأول: «بينى وبينك حجاب ولن ترينى»[٥٣] بالخطاب الصوفى، وعنه يتولد الحوار بوصفه عنصرا بنائيا تنهض عليه القصيدة بأكملها. والرهان على التوسيع لم يتجسد فى البناء النصى فحسب، بل أكده الجهاز العنوانى، وهو ما سبق أن توقفنا عنده.

### ٢ ـ ٢ ـ من الاستعارة إلى الإيقاع

يراهن أدونيس فى بنائه النصى على الاستعارة. وهى من الأسس التى قادته إلى التصوف الذى رأى فيه تكثيفا لهذا العنصر. من هنا، توسل أدونيس فى بناء متخيل قصائده على نصوص الصوفية. ولا تنحصر الاستعارة لديه فى البيت بل تتجاوزه إلى النص؛ بحيث يمكن قراءة نصوصه بوصفها استعارة واسعة. وانشغال أدونيس بالاستعارة يتسلل إلى ممارسته النصية ويتحول موضوع قصيدة بأكملها كما فى نص «أول الكتاب».[٥٤] غير أن رهان أدونيس على الاستعارة لا يعنى أنها هى التى تحقق شعرية ممارسته النصية. فالشعرية التى نستهدى بها لا ترى أن الاستعارة هى ما يميز القصيدة، بل العكس هو الصحيح.[٥٥] القصيدة هى ما يميز الاستعارة التى لا ينفرد بها الشعر بل نعثر عليها فى العمل الأدبى وفى اللغة العادية والعلمية.[٥٦] فالقصيدة تخلق الاستعارة، ولكن هذه الأخيرة لا تخلق القصيدة. وليس بها يستحق الشعر

تسميته. صحيح أن تفرد أدونيس يمر عبر الاستعارة ولكنه لا ينحصر فيها.

إن استلهام المتخيل الصوفي في البناء النصي يجعل الاستعارة، في نصوص أدونيس، تتجاوز البيت إلى المقطع. تلك هي سمة العلاقة التي أسسها أدونيس مع النفرى.

هذه نماذج:

١ـ تجتمع حولي أيام السنة

أجعلها بيوتا وأسرّة وأدخل كل سرير وبيت

أجمع بين القمر والشمس

وتقوم ساعة الحب.[٥٧]

٢ـ أيتها المرأة المكتوبة بقلم العاشق

سيري حيث تشائين بين أطرافي

قفي وتكلمي:

ينشق جسدي وتخرج كنوزي

٣ـ زحزحي نجومي الثابتة

واستلقي تحت سحابي وفوقه

في أغوار الينابيع وذرى الجبال

عالية عالية عالية

٤ـ صيري وجهي الطالع من كل وجه

شمسا لا تطلع من الشرق لا تغيب في الغرب

ولا تستيقظي ولا تنامي ...[٥٨]

يتعالق المقطع الأول مع ما ورد في «موقف قد جاء وقتي» للنفري:

وقال لي، قد جاء وقتي وآن لي أن أكشف عن وجهي... فإني سوف أطلع وتجتمع حولي النجوم، وأجمع بين الشمس والقمر، وأدخل في كل بيت ويسلمون علي وأسلم عليهم، وذلك بأن لي المشيئة وبإذني تقوم الساعة، وأنا العزيز الحكيم.[٥٩]

أما المقاطع (٢ ـ ٣ ـ ٤)، وهي متتالية في القصيدة، فتحيل على قول النفري في «مخاطبة وبشارة وإيذان الوقت»:

وقال لي: قل للباسطة الممدودة تأهبي لحكمك وتزيني لمقامك واستري وجهك بما يشف وصاحبي من يسترك بوجهه، فأنت وجهي الطالع من كل وجه فاتخذي إيمانك لعهدك، فإذا خرجت فادخلي إلي حتى أقبل بين عينيك وأسر إليك ما لا ينبغي أن يعمله سواك وأخرج معك إلى الطريق وترين أصحابك كأنهم قلوب بلا أجسام، وإذا استويت على الطريق فقفي فهو قصدك، كذلك يقول الرب أخرجي يمينك وانصبي بها علمك ولا تنامي ولا تستيقظي حتى آتيك... كذلك أوقفني الرب وقال لي قل للشمس أيتها المكتوبة بقلم الرب أخرجي وجهك وابسطي من أعطافك وسيري حيث تزين فرحك على همك وارسلي القمر بين يديك ولتحدق بك النجوم الثابتة وسيري تحت السحاب واطلعي على قعور المياه ولا تغربي في المغرب ولا تطلعي في المشرق وقفي للظل...[٦٠]

أشرنا، سابقا، إلى أن قراءة التداخل النصي في الممارسة النصية لا يجب أن يقف عند حدود رصد مصادر الشاعر، واعتمادها بخلفية قضائية من أجل إصدار أحكام الاختطاف والانتحال والسرقة وغيرها، لأن هذا الهاجس يغيب التحليل، ويكف عن اعتبار التداخل النصي أداة إجرائية تحليلية. ذلك ما وجه كاظم جهاد في تتبعه ما أسماه بانتحال أدونيس لنصوص النفري، حيث أورد لائحة ذات شطرين قابل فيها بين نصوصهما [٦١] متبعا، في ذلك، طريقة منصف الوهايبي.[٦٢] غير أن اللافت هو أن كاظم جهاد، وهو ينقل جزءا كبيرا من هذه اللائحة، يوردها دون تحليل لأنها «لا تدعو في حرفيتها إلى أي تعليق».[٦٣] ويكتفي بتذييلها

بخلاصات الوهايبى، بعد إخراجها عن مسماها، لتنسجم مع استراتيجيته المناقضة للقراءة العالمة. بينما يشغل الوهايبى لائحة المقابلة بين أدونيس والنفرى، التى ترد لديه فى سياق تحليلى، لدحض دعوى السرقة، ويستنتج منها قائلا:

قد يتساءل القارئ وهو يقرأ البيانين المتقدمين، إن كان التناص فى قصيدة أدونيس «تحولات العاشق» سرقة واستنساخا أم تعالقا وتوليدا؟ وقد يجد فى نفسه ميلا إلى ترجيح الاحتمال الأول فيثبت السرقة والاستنساخ. هذا احتمال وارد، فهو يخامر صنفا من القراء يتوسلون بأدوات النقد التقليدى، فيثبتون السرقة الأدبية كلما أمكن الربط بين نص ونص آخر سابق عليه... صحيح أن بين نص أدونيس ونص النفرى صلة، ولكنها لا تقوم دليلا على السرقة والاستنساخ.(٦٤)

وقد كشفت دراسة الوهايبى للعلاقة بين أدونيس والنفرى عن عمق تحليلى تدعمه أسس نظرية واضحة، إلا أنها اقتصرت فى مقاربة هذه العلاقة على تركيب البيت دون أن تتجاوزه إلى الخطاب. وعلى الرغم من تنصيص الوهايبى على مفهوم السياق، فإن هذا الأخير يرد لديه بالمعنى الدلالى لا النصى.(٦٥) من هنا يرى أن أدونيس لم يستطع أن يطمس صورة النفرى: «أيتها المكتوبة بقلم الرب» وهو يستعيدها فى بيته «أيتها المرأة المكتوبة بقلم العاشق» على الرغم من جهده «فى قلبها وفى صرفها عن وجهها»،(٦٦) حيث توقف على كلمتى القلم والشمس، ولاحظ أن الكلمة الأولى تسللت بدلالاتها القديمة إلى بيت أدونيس، كما أن بين الشمس والمرأة وشيجة حتى فى نص النفرى وفى قديم الشعر العربى.(٦٧) ويفهم من تحليل الوهايبى أن التداخل النصى يمكن أن يتم من خلال اللفظة الواحدة، وهو ما صرح به قبل ذلك.(٦٨) ولا يعزو الباحث عدم قدرة أدونيس على طمس صورة النفرى إلى ما تقدم وحسب، «وإنما إلى احتفاظ الشاعر ببنية الجملة النفرية وإيقاعها».(٦٩) وهذا ما وجهه فى البحث عن التماثل الإيقاعى بين جمل النفرى وبعض أبيات أدونيس ناسيا علاقة هذه الأبيات بالسياق النصى العام، مما يهدد باختزال الإيقاع فى البيت الذى يصبح بديلا عن الخطاب.

إن إدماج أدونيس استعارات لها وشيجة «بمواقف» النفرى و«مخاطباته» يمكن أن تقرأ فى علاقتها بالإيقاع النصى، لأن به تحقق انتظامها واندماجها فى النسيج النصى، وبه تسوغ عبورها. هذا العبور الذى استساغه الشعراء بحدسهم النقدى، وتأملوه من خارج مفهوم السرقة. ففى رسالة لويبجلاس Weibglas إلى جيرهات بومان Gerhat Bauman يرى أن ماله اعتبار فى مجال الشعر هو التفوق أو الخسارة بالمعنى الفنى، أما انتقال استعارة من نص إلى آخر فليس له كبير أهمية.(٧٠) وقد كشف فى هذه الرسالة عن فهم نقدى متطور للعلاقة التى جمعت قصيدة سيلان (Celan) "fugue de la mort" بقصيدته (١٩٤٤) دون أن يعتبر ذلك سرقة.(٧١)

وقد نص ميشونيك على نسقية الإيقاع وهو يقاربه فى الخطاب ومن خلاله، ذلك أن كل تجزئ له مهدد بنسيان علاقة البيت بالخطاب وتعويضها بعلاقة البيت بالنصوص المتداخلة معه، مما يستعجل أحكام التقليد والانتحال وغيرها، ولا يلتفت إلى حضور الذات الكاتبة فى خطابها. ثم إن «البيت فى الوعى الشعرى المعاصر، لا يوجد خارج الصلة مع أبيات أخرى»(٧٢) كما يرى يورى لوتمان، وهذا ما سنحاول اختباره بمقاربة المقاطع السابقة ضمن نسقية الإيقاع.

تنهض قصيدة «تحولات العاشق»* التى تندرج فيها المقاطع السابقة، على إيقاع به وفيه تتبنين دلالية التحول التى عمل ديوان (كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل) بأكمله على إنتاجها. وعناصر الإيقاع فى هذه القصيدة مربكة بتعددها ولا نهائيتها. تلك شريعة الإيقاع. وما يضاعف صعوبة رصد هذه العناصر هو طول القصيدة، لذا سنقتصر على بعضها بغية فتح إمكانات تأمل التداخل النصى من داخل الإيقاع، وهو ما يهيئ القراءة خصيصة

* نعتبر «تحولات العاشق» قصيدة واحدة لنسقيتها، وهو ما يرجح قراءتها فى ترابطها وتسلسلها. وفى غياب هذه القراءة لن تتهيأ مصاحبتها بما هى سفر متشابك. ومن الملاحظ أن العناوين التى أوردها أدونيس فى تقسيمه هذه القصيدة مأخوذة من أبيات القصيدة. ثم إن هذه العناوين مثبتة فى الفهرس، لكنها تغيب فى النص، لأن الأبيات تقوم مقامها مما يبطل إمكان التجزئ.

التداخل النصى قراءة عمودية بدل الاقتصار على القراءة الأفقية، بحثا عن تحليل يراهن على الخطاب بوصفه نسقا يتمنع عن التجزئ.

تنبنى قصيدة «تحولات العاشق» على نفس سردى هيأت له المقاطع الأولى، واستعادته الذات الكاتبة فى ثنايا القصيدة ضمن لعبة التماثل والاختلاف:

كان اسمها يسير صامتا فى غابات الحروف ،

والحروف أقواس وحيوانات كالمخمل

جيش يقاتل بالدموع والأجنحة ،

وكان الهواء راكعا والسماء ممدودة كالأيدى ؛

فجأة

أورق نبات غريب واقترب الغدير الواقف وراء الغابات(٧٣)

وقد كثف الشاعر هذا النفس من خلال استدعائه نصوصا من الثقافة العربية القديمة، قدمها عبر صيغتى المتكلم والغائب مع إعطاء الصيغة الأولى حيزا أوسع. وبتكسير هذا النفس السردى وبروز صيغة المخاطبة من جهة أخرى:

تكبرين فى الجهات كلها

تكبرين فى اتجاه الأعماق

تتفتحين لى كالنبع

وتستسلمين كالشجرة(٧٤)

خطت الذات الكاتبة لإيقاع يراهن على المراوحة بما هى توتر يجسده الانتقال من السردى إلى الغنائى، فيما يجسده التجاذب بين الشاعر ومخاطبه. هكذا انتظمت القصيدة وفق المراوحة بين ضمير المتكلم وضمير المخاطبة، فى مسعى نحو اندغامهما لبناء دلالية التوحد، أى التحول. ولا يفتأ هذا الاندغام يتكسر بعودة الانفصال، وانفتاح الحوار بين المتكلم والمخاطبة من جديد بما يجعل الإيقاع النصى مراوحة تتجدد، تتخللها عودة ضمير الغائب المرتبط بالنفس السردى.

وعلى هذا الأساس نلفى فى قصيدة «تحولات العاشق» تماثل مجموعة من الدوال صرفيا، تنتظم وفق المراوحة المشار إليها، وهى تتوزع بين مركبات فعلية ومركبات اسمية مع تكثيف للأولى. مركبات فعلية تجسد أنا المتكلم: (أرسم، أبتكر، أخترق، أستطيع، أتقدم، أكسو، أحسب، أتشجر، أهوى، أسمع...) مركبات فعلية تجسد المخاطبة عبر المزاوجة بين المضارع والأمر: (تكبرين، تتفتحين، تستسلمين، تصعدين...، استيقظى، احكمى، سيرى، قفى، تكلمى، زحزحى، صيرى، أغلقى...) . وتكثيف الفعل بصيغه المتعددة بوصفه عنصرا بنائيا يجعل الإيقاع مؤسسا للتحول والحركة، وهو ما يشهد عليه اندغام الضميرين فى هذه الدوال: (نزرع، نتغطى، نتفيأ، نجرى...) والمراوحة التى تحكمت فى المركبات الفعلية هى ذاتها التى تحكمت فى المركبات الاسمية: (جسدى، جلدى، أعضائى، هذيانى،...)، (أعضائك، ثيابك، دخانك، ظهرك...)، (خطواتنا، اسمنا، وهجنا، جسدانا...) . وقد انتظمت هذه الدوال ضمن ترابطات متعددة أسهمت إلى جانب عناصر لا نهائية فى بناء إيقاع ينهض على مقاطع تتأسس هى الأخرى على المراوحة المشار إليها. ونكتفى هنا بأمثلة تنقل المراوحة من الوحدات اللغوية إلى الترابط عبر التكرار:

**أ ـ أنا المتكلم:**

أسمع أطرافك الهاذية

أسمع شهقة الخاصرة وسلام الأوراك(٧٥)

*

جسدى غرفة مغلقة

جسدى غابة وسدود وأقبية مغلقة(٧٦)

**ب ـ المخاطبة:**

تكبرين فى الجهات كلها

تكبرين فى اتجاه الأعماق(٧٧)

أحكمي عقدة الجفون.[٧٨] (ثلاث مرات)

أيها الجرح يا جحيما يضيئني

أيها الجرح يا موتى الأليف[٧٩]

**ج ـ اندغام الضميرين:**

ننحنى نتوتر نتقابل نتقاطع نتحاذى[٨٠]

نزرع أشجار الجسد

نتغطى بأصواتنا[٨١]

جسدانا زوايا وأغطية ضيقة

جسدانا رتاج وسقاطة والممر إلينا[٨٢]

وتراهن الذات الكاتبة على تكرار الترابطات بطرق متباينة، تهب أحيانا بعض الأبيات وضعية اللازمة: ليبيرا فالوس (خمس مرات)، أحكمي عقدة الجفون (ثلاث مرات)، هكذا يقول السيد الجسد (ثلاث مرات)، أغلقي (خمس مرات). كما تراهن الذات الكاتبة، أيضا، على الاختلاف بما يهيئ لتكسير التماثل وفتح الإيقاع على التعدد.[٨٣] وبما أن مجال الإيقاع ليس مجالا للعد، كما يرى توماشفسكى Tomachevski،[٨٤] فإنه يستعصى حصر عناصر الإيقاع. ولكن ما دام الإيقاع الشعرى هو تنظيم لكتابة معينة،[٨٥] فإننا نستطيع القول إن المراوحة بين صيغتى المتكلم والمخاطبة هى مدخل لقراءة الإيقاع فى قصيدة «تحولات العاشق»، لأن به تنتظم المقاطع ووفقه يتم إدماج خطاب النفرى. فالمقطع التالى:

تجتمع حولى أيام السنة

أجعلها بيوتا وأسرة وأدخل كل سرير وبيت

أجمع بين القمر والشمس

وتقوم ساعة الحب .

أثار نقاشات حادة حول علاقة أدونيس بالنفري، بلغت ببعض الخلاصات حد التطرف الذى قد يفقد مشروعيته إذا ما قرئ هذا المقطع فى علاقته بالمقاطع الأخرى. نستدل على ذلك بصلته، على سبيل التمثيل فحسب، بمقطعين يتوسطهما، وإن بشكل غير مباشر، وهما:

**المقطع الأول:**

اكسو ممراتى بالطلاسم والإشارات

أبخرها بهذيانى الادغالي ، بالنار والوشم ،

أحسبُ نفسى موجة وأظنك الشاطئ :

ظهرك نصف قارة ، تحت ثديك جهاتى الأربع.[٨٦]

**المقطع الثانى:**

أحلم ـ

أغسل الأرض حتى تصير مرآة

أضرب عليها سورا من الغيم سياجا من النار

وأبنى قبة من الدمع أجبلها بيدى[٨٧]

هذان المقطعان هما عينة من مقاطع أخرى وجهت أدونيس نحو تشغيل خطاب النفرى لا فى بناء استعارته فحسب، وإنما فى بناء الإيقاع كذلك. تم ذلك عن طريق تقطيع خطاب النفرى بما يلائم بنية الأبيات، واستثماره فى تكثيف النفس السردى، وقلب استعارته من سياقها الدينى إلى سياق شبقى.

وبالتشديد على عنصر المراوحة يتهيأ لنا، أيضا، فهم تعالق أدونيس مع النفرى فى مقطع الكتابة بالعشق المشار إليه سابقا، وهو مقطع ينسجم مع التجاذب بين المتكلم والمخاطبة، فيما يعتبر منسجما مع إيقاع النص، عبر تفعيل خطاب النفرى. وسنقرأ المقطع، أيضا، ضمن السياق النصى أى فى

علاقته بالمقاطع الأخرى، التي لم يكن منفصلا عنها إيقاعيا ودلاليا:

نقشت على أعضائك جمر أعضائي

كتبتك على شفتي وأصابعي

حفرتك على جبيني ونوعت الحرف والتهجية وأكثرت

القراءات[88]

أيتها المرأة المكتوبة بقلم العاشق

سيري حيث تشائين بين أطرافي

قفي وتكلمي :

ينشق جسدي وتخرج كنوزي[89]

*

مع ذلك نبدأ الصفحة التالية

نتحاور بالأرجل

بحبر المسام وكلماتها

ونلهو في ممراتها المقنّعة

فجأة

تجيء الحمم تومئ الصاعقة

نستيقظ ويجري كلانا وراء رأسه

في حنين السكن والإقامة وأمواج الركض

وراء الوطن الآخر

الضائع الدائم...[90]

إن العلاقة بين المقطع الثاني والمقطعين الآخرين هي علاقة إدماج عبر تغيير وجهة المخاطبة في هذا المقطع وتذويبه في البناء العام للقصيدة. فصورة المرأة المكتوبة بقلم العاشق تكشف من غرابة النص ولكنها لا تبدو غريبة عن نسقية الإيقاع، لأنها ترد في سياق المراوحة بين المتكلم والمخاطبة. من هنا فإن ما وجه أدونيس في تعالقه مع النفري هو إدماج خطابه في النسيج النصي، وتفجير شعريته المنسية، وهو ما ينسجم مع إحدى وظائف التصديرات التي تمثلت في التنصيص على اسم المؤلف، كما أوضحنا ذلك سابقا. وهكذا يتكشف أن من بين ما راهن عليه أدونيس في انفتاحه على خطاب النفري هو اعتماده المخاطبات عنصرا بنائيا في ممارسته النصية. وسيتجلى هذا الرهان بشكل صريح في قصيدة «احتفاء بأبي نواس» التي نلفي فيها المخاطبات مشغلة في بناء عنوان فرعي كما في بناء القصيدة.[91]

ليس النفري، إذن، هو الموجه للإيقاع النصي في (تحولات العاشق)، كما يرى الوهايبي، بل العكس هو الصحيح، لأن الذات الكاتبة، وهي تبني الدلالية عبر الإيقاع وفيه، تقوم بتحيين النفري استعاريا وإيقاعيا عبر إدماجه.

ويتأرجح أدونيس في تعالقه مع النفري وغيره بين تعيين التداخل النصي في شعره، من خلال تسييج الاستشهاد بالأقواس وإخفائه، خاصة عندما لا يحتفظ بالنص المستشهد به كما هو في أصله. وهذا ما دفع الوهايبي إلى اعتماد ثنائية الشواهد المدموجة والشواهد الغامضة السائبة في توصيف تعالق شعر أدونيس مع نصوص قديمة وحديثة.[92] وقد أثار هذا الإخفاء أسئلة اختلفت أمكنة طرحها من باحث لآخر. فهناك من رأى فيه تسترا مخلا كما يفهم من استنتاج مختزل للوهايبي في قراءته شعر أدونيس وتصريحاته. يقول في هذا السياق: «وعلى كل فإن أدونيس يحرص على إخفاء مصادر شعره حرصا كبيرا».[93] وهذا ما استغله كاظم جهاد للدفاع عن دعوى انتحال أدونيس لشعر سابقيه ومعاصريه.[94] ونجد خلافا لهذا الرأي، من ثمّن الإخفاء وأدرجه ضمن لعبة النص.[95] وهو ما يقتضي تأمل هذه الخصيصة في ضوء الاختلاف بين الشعر والنقد. فما يميز التداخل النصي في الشعر عنه في النقد هو كون الأول يظل مضمرا بينما يصرح بالثاني. فالناقد يقر بأنه يكتب عن أثر أو عدة آثار أدبية، وتتعدد مظاهر هذا الإقرار الذي يسهم فيه المتن كما الهامش عبر الإحالات المثبتة فيه. أما الشاعر فيسعى، على العكس من ذلك، إلى طمس النصوص المتعالق

معها، وإخفاء قاعدة لعبه. وهذا ما أكدته ليبلا بيرون موازيه أثناء مقارنتها بين التداخل النصي في الشعر والتداخل النصي في النقد.[٩٦] فدعوة الشاعر إلى الإفصاح عن مصادره تستجيب لسلطة النقد، وتشي الاختلاف بينه وبين الشعر. بل إن النقد الحديث قد أصبح يتحرر من رقابة الإفصاح عن المصادر وهو يسلك منحى الشعر،[٩٧] وهو ما هيأ للتمييز بين النقد باعتباره لغة واصفة وبينه بوصفه كتابة.[٩٨] ومن المفارقة أن يقابل تشدُّد بعض الباحثين بهذا الشأن، تساهل القدماء وتنصيصهم على الإخفاء وتقريظه. فجمالية المعاني المستعارة تكمن في نظر ابن طباطبا، «في تلبيسها حتى تخفى على نقادها والبصراء بها»[٩٩] وهذا ما تأكد مع ابن رشيق،[١٠٠] وابن الأثير فيما بعد. يقول هذا الأخير في باب السرقات: «الأصل المعتمد في هذا الباب التورية والاختفاء».[١٠١] فاستفادة اللاحق من السابق يجب تكون «أكتم»[١٠٢] لأن في ذلك جمالية للنص.

وعلاوة على ما تقدم، فالإخفاء في الشعر يسهم في تحقيق نصيته، كما يؤكد أن زمن الكتابة في هذا الجنس الأدبي يختلف عن زمن الممارسة النقدية. ثم إن الشعر يكشف عن شجرة نسبه بطريقته الخاصة، أي من خلال رهاناته النصية، ومن هذه الرهانات تشغيل أسماء الأعلام في بنائه التي يمكن اعتبارها، من هذه الزاوية، كشفا عن مصادر الشاعر. وللحلاج والنفري وابن عربي، وغيرهم من أسماء الأعلام، حضور لافت في الممارسة النصية لأدونيس.

## الهوامش:

(١) Gérard Genette. Seuils. Paris, Seuil Coll. Poétique, 1987, p.7.
واعتمادا على تحديد هيليس للبادئة Para تبدو لنا ترجمة Paratexte بالنص الموازي غير مقنعة، لأن مفهوم التوازي لا يتضمن التداخل والتعارض اللذين نصَّ عليهما هيليس. ثم إن تناول جنيت للمفهوم ضمن قراءته للعتبات Seuils يرجِّحُ هذا الزعم. فالعتبة واصل بين الداخل والخارجِ فيما هي فاصل بينهما. من هنا قد يكون مصطلح البرزخ بمعنى ابن عربي له مسعفا في إعادة بناء ترجمة المصطلح.

(٢) Ibid, p.et p. 74 et 75. وقد عاد جنيت في تحديده لمفهومي thème et rhème إلى تمييز اللسانيين:
«Le thème ( ce dont on parle) et le rhème (ce qu'on en dit)»p.75.

(٣) انظر: Ibid, p. 83.

(٤) أدونيس، **الأعمال الشعرية الكاملة**، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨٥، ص٦.

(٥) عبد الكريم القشيري، **الرسالة القشيرية**، تحقيق: عبد الحليم محمود ومحمود بن الشريف، دار الكتب الحديثة، القاهرة ـ دون تاريخ، ج ١، ص٢٠١.

(٦) كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، **الآثار الكاملة**، المجلد الثاني، م. س، ص ١٢٨.

(٧) **كتاب المواقف وكتاب المخاطبات**، ص٢٨.

(٨) انظر: Seuils, op. cit., p. 73.

(٩) **فصوص الحكم**، ص٩٠. وجاء في إحدى شطحات أبي يزيد البسطامي: « لا أعلم سوى الواحد، والجمع يخرج من الواحد، والواحد لا يخرج من الجمع» **شطحات صوفية**، م. س.، ص٩٠.

(١٠) **الفتوحات المكية**، دار الفكر، دون تاريخ، ج٣، ص١٦٥.

(١١) أدونيس، **مفرد بصيغة الجمع**، دار العودة، بيروت، دون تاريخ، ص ٢٠١.

(١٢) **الفتوحات المكية**، ج١ من ص٣٠٤ إلى ص٣٠٧.

(١٣) **الخيال عالم البرزخ والمثال ويليه الرؤيا والمبشرات**، م. س. ص٧.

(١٤) المرجع السابق، ص ٨.

(١٥) **درس السيميولوجيا**، م. س. ص١٣.

(١٦) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(١٧) انظر: قصيدة النفري، **كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل**، دار العودة، بيروت ط ١، ١٩٨٠، ص١٧١.

(١٨) انظر: Seuils, Op. cit, p. 130.

(١٩) انظر: Ibid, p. 134.

(٢٠) **الآثار الكاملة**، المجلد الأول، م. س. ص٢٩٨. والتصديرات هي: الحياة قصة يرويها أبله. شكسبير.
يمكن للحقيقي أحيانا ألا يشابه الحق. بوالو.
من المعقول أن تحدث أشياء كثيرة ضد المعقول. أغاتون.

ويمكن لهذه التصديرات أن تقرأ فى علاقتها بتجربة السجن التى عاشها أدونيس. وعنها تولدت مسرحية السديم.

(٢١) انظر: Seuils, Op. cit., p. 145.

(٢٢) انظر: Ibid. p. 145.

(٢٣) انظر: Seuils, Op. cit., p. 146.

(٢٤) انظر: Ibid, p. 148.

(٢٥) انظر: Ibid, p. 147.

(٢٦) **الجسد المرئى والجسد المتخيل فى شعر أدونيس**. م. س.، ص ـ ص ٣٧ـ٦٤.

(٢٧) **الآثار الكاملة**، المجلد الثانى، م. س.، ص٢٠٩.

(٢٨) **كتاب المواقف وكتاب المخاطبات**، م. س.، ص١٥.

(٢٩) المرجع السابق، ص. وص ١٠و١٣.

(٣٠) المرجع السابق، ص١٥.

(٣١) **كتاب المواقف وكتاب المخاطبات**، م. س.، ص١٣. وفى هذا السياق يقول النفرى: «و قال لى كل واقف عارف وما كل عارف واقف».

(٣٢) المرجع السابق، ص١١.

(٣٣) المرجع السابق، ص١٦.

(٣٤) **الآثار الكاملة**، المجلد الثانى. م. س.، ص و ص٢١٦ـ٢١٧.

(٣٥) المرجع السابق، ص٢١٣.

(٣٦) **الآثار الكاملة**، المجلد الثانى. م. س.، ص٢٣٤.

(٣٧) المرجع السابق، ص٢٥١.

(٣٨) المرجع السابق، ص٢٣٥.

(٣٩) **الآثار الكاملة**، المجلد الثانى. م. س.، ص ٢٣٩.

(٤٠) المرجع السابق، ص٢٤٣.

(٤١) **الآثار الكاملة**، المجلد الثانى. م. س.، ص٩.

(٤٢) المرجع السابق، ص١٦.

(٤٣) **الآثار الكاملة**، المجلد الثانى. م. س.، ص٦٦٢.

(٤٤) انظر: Critique du rythme, Op. cit., p. 304.

(٤٥) انظر: Seuils, op. cit., p. 140.

(٤٦) أدونيس، **كتاب القصائد الخمس يليها المطابقات والأوائل**، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٨٠، ص٨٧.

(٤٧) أدونيس، **كتاب الحصار**، دار الآداب، ط١، ١٩٨٥، ص٢١١.

(٤٨) **الآثار الكاملة**، المجلد الثانى، م. س.، ص١٥.

(٤٩) **شطحات الصوفية**، م.س.،ص٣٠.

(٥٠) **أدونيس منتحلا**، م. س.ص٧٠. واستعمال مصطلحى البتر والاختزال بدل الحذف ينسجم مع الهاجس السجالى الذى حكم الكتاب. ومن المفارقة أن ينسى كاظم جهاد السياق فى قراءة البيت على الرغم من اعتماده على دراسة الوهايبى التى تنص، فى أكثر من موضع، على السياق وتشدد عليه.

(٥١) يتناول ابن رشيق الاختصار من ناحية المعنى، لأن النقد العربى القديم انشغل بالمعنى فى باب السرقات. يقول: «غير أن المتبع إذا تناول معنى فأجاده ـ بأن يختصره إن كان طويلا، أو يبسطه إن كان كزا، أو يبينه إن كان غامضا، أو يختار له حسن الكلام إن كان سفسافا أو رشيق الوزن إن كان جافيا ـ فهو أولى به من مبتدعه، وكذلك إن قلبه من وجه إلى آخر». **العمدة**، ج ٢، م.س.، ص٢٩٠.

(٥٢) **الآثار الكاملة**، المجلد الثانى. م.س.، ص١٦١.

(٥٣) يرى كاظم جهاد أن فى هذا البيت انتحالا لقول النفرى «ارفع الحجاب بينى وبينك»، **أدونيس منتحلا**، م.س.، ص٨٢. غير أن القارئ للخطاب الصوفى يلاحظ أن صلة الرؤية بالحجاب متواترة فى هذا الخطاب، وهى ترد فى سياق مسعى الصوفى إلى رؤية الله بتمزيق الحجب التى تتخذ، لديه، مظاهر متعددة.

(٥٤) **كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل**. م.س، ص و ص ١٩٠و ١٩١.

(٥٥) انظر: Critique du rythme, Op. cit., p. 367.

(٥٦) انظر: Ibid, p. 367.

(٥٧) **الآثار الكاملة**، المجلد الثانى، م.س.، ص١٢٥.

(٥٨) **الآثار الكاملة**، المجلد الثانى، م. س.، ص١٢٦.

(٥٩) **كتاب المواقف وكتاب المخاطبات**، م. س.، ص٦.

(٦٠) المرجع السابق، ص. و ص٢١٣ و ٢١٥.

(٦١) **أدونيس منتحلا**، م. س. من ص٧٩ إلى ص٨٢.

(٦٢) **الجسد المرئى والجسد المتخيل فى شعر أدونيس**، م. س.، ص. و ص ٥٩ و٦٠.

(٦٣) **أدونيس منتحلا**، م، س. ص٧١.

(٦٤) **الجسد المرئى والجسد المتخيل فى شعر أدونيس**، م. س.، ص وص وص٥٩و ٦٠و ٦١.

(٦٥) المرجع السابق، ص٨١.

(٦٦) المرجع السابق، ص٨٢.

(٦٧) **الجسد المرئى والجسد المتخيل فى شعر أدونيس**، م. س.، ص و ص ٨٤ـ ٨٥.

(٦٨) المرجع السابق، ص٤٤.

(٦٩) المرجع السابق، ص٨٥.

(٧٠) انـظـر: Réécriture, Heine, Kafka, Celan, Muller, Op. cit, p.61.

(٧١) انظر: Ibid, p. 61.

(٧٢) نقلا عن الشعر المعاصر، م. س.، ص و ص١٠٥و ١٠٦.

(٧٣) الآثار الكاملة، المجلد الثاني. م. س. ص و ص١١٣و ١١٤.

(٧٤) المرجع السابق، ص١١٨.

(٧٥) الآثار الكاملة، المجلد الثاني، م. س.ص١٢٤.

(٧٦) المرجع السابق، ص١٥٤.

(٧٧) المرجع السابق، ص١١٨.

(٧٨) الآثار الكاملة، المجلد الثاني، م.س.ص – ص١٢٢_١٥٥.

(٧٩) المرجع السابق، ص١٤٦.

(٨٠) المرجع السابق، ص١٣٨.

(٨١) المرجع السابق، ص١٢٧.

(٨٢) المرجع السابق،ص١٥٤.

(٨٣) انظر: Critique du rythme, p. 146.

(٨٤) انظر: Ibid, p. 215.

(٨٥) انظر: Ibid, p. 223.

(٨٦) الآثار الكاملة، المجلد الثاني، م. س.، ص ١٢٣.

(٨٧) الآثار الكاملة، المجلد الثاني، م. س.، ص١٤٧.

(٨٨) المرجع السابق، ص و ص١١٨ و١١٩.

(٨٩) الآثار الكاملة، المجلد الثاني، م. س.، ص١٢٦.

(٩٠) المرجع السابق، ص١٥٩.

(٩١) أدونيس، احتفاء بالأشياء الغامضة الواضحة، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٨. ص و ص ٨٦ و ٨٧.

(٩٢) الجسد المرئي والجسد المتخيل في شعر أدونيس، م. س.ص٤٥.

(٩٣) المرجع السابق، ص و ص٣٦ و ٣٧.

(٩٤) أدونيس مفرداً بصيغة الجمع، م. س.، ص وص – ص – ص ص٧٠و ٧١و ٧٤ – ٧٨.

(٩٥) الشعر المعاصر، م.س.، ص١٦٨.

(٩٦) Leila Peronne Moisés, «L'intertextualité critique», Poétique N 27. op. cit, p. 373.

(٩٧) انظر: Ibid, p. 374.

(٩٨) انظر: Ibid, p. 375.

(٩٩) عيار الشعر، م. س.، ص٨٠.

(١٠٠) العمدة، م. س.، ج٢، ص٢٨١.

(١٠١) المثل السائر، م.س.، ج ٢، ص٣٤٢.

(١٠٢) المرجع السابق، ص٣٥٨.



# أدونيس والبحث عن الهوية*

باتريك راقو**

إلى الآن، رأينا أن الشعر ينحو إلى تدمير العديد من الأفكار المسبقة، وأنه من هذا المنطلق بعينه يلتقي ببعض الأفكار التي اعتنقتها الفيزياء الجديدة. في العرض الذي يلي، أحرص على إبراز مفهوم الغياب وقدرته الخلاقة. إن كان كل غياب هو «حضور» ينبغي كشفه، فإن أحدهما لا يسعه أن يوجد دون الآخر. لا أني أتحدث خلال هذا المقال عن الزمان والمكان دون رغبة في الفصل بينهما؛ إذ أفضل مصطلح المكان ـ الزمان على مصطلحي المكان والزمان. سوف أواصل النهج نفسه بصحبة شاعر أسس وجوده على «المنفى»، منفى الذات، والبحث عن وجه لهوية دائماً ما تقع في الأفق ولا تمكث في اللحظة إلا بوصفها فانية ـ صورة لا تنفك الريح تزيحها.

هو بحث شعري عن الهوية، لا يسعه أن يكتفي بمكان معين؛ لأن المكان الحقيقي دائماً ما يكون مكاناً آخر. عندما نأتي إلى هذا العالم، فإننا لا ننخلع في واقع الأمر عن جذورنا، بل نحمل في أنفسنا الانفصال عن الجذور. وهذا الوجه الذي سوف نحاول طيلة حياتنا أن نلصقه بجلدنا، حتى لو أدى الأمر إلى فقدان هويتنا الأولى، سوف يكون بناء نتولاه، عبر دروب تفضي إلى لا مكان (على حد ما كان حريًا بهيدجر أن يقول).

دروب تتلاشى. وإذ تتلاشى، تستدعي المستقبل؛ أي الدرب القادم: لا تتكشف إلا في المسير، في الحركة. يقول أدونيس في موضع ما:

عش ألقاً وابتكر قصيدة وامضِ

زد سعة الأرض.

[من «أوراق في الريح» من ديوان بالعنوان نفسه]

---

* ترجمة وليد الخشاب، قسم اللغة الفرنسية، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

** شاعر فرنسي.

القصيدة بوصفها شروعاً، بوصفها إبداعاً لوجهها نفسه، لهويتها لكن لا تنسى للحظة أن فى نهاية الطريق، عند الأفق، يبقى أفق آخر ينبغي تجاوزه، لاتنسى أن رحلة البحث لا نهاية لها، وأن النور المبتغى لن يكون فى نهاية الأمر سوى جزءٍ متناهى الدقة من «النور» البادى خلف الحجب، الذى يحلم به الشاعر.

*

مرة أخرى إلقاء للنظر الذى لا يتواضع فى أى مكان، إلا أن يكون عند أفق ذاته نفسها، ويجعل بذلك من رحلة البحث الشعرية درباً للحج. يقول أدونيس عن الشعراء:

لا مكان لهم، - يُدفئون

جسد الأرض، يصنعون

للفضاء مفاتيحه، -

لم يقيموا

نسباً أو بيوتاً

لأساطيرهم، -

كتبوها

.. مثلما تكتب الشمس تاريخها، -

لا مكان ...

[من قصيدة «الشعراء» من ديوان (المطابقات والأوائل)].

لكن اللامكان الذى يتحدث عنه أدونيس هو ما يتضمن فى ذاته القدرة على الذهاب دوماً إلى مدى أبعد - ليس المسير سوى انبساط أمل معين، بحث معين، عن المنفى.

طيلة هذا المنفى، يتخلق الوجه، تبنى الهوية نفسها شيئا فشيئاً، الرجل السائر كالريح التى تلهو بأوراق الشجر، يهدم وينظم، يشكل حتماً وباستمرار صورة الآخر المفقود فيه، التى تظل دائماً موضوعاً للابتكار.

ما هو أساسى هنا هو ذلك البحث عن الحرية، حيث الوجه الذى ينبع عن نفسه فى كل خطوة، إبداعا أكثر منه تكشفاً. نولد حاملين ما يمكن أن نسميه حركة ما، تشظياً داخلياً، «نحن» أخر ينبغى «إبداعهم» أكثر من «كشف الحجاب عنهم». الحرية تلاش، متواصل، وخلق جديد للذات، لوطن لا نملكه كلية أبداً. نحن جميعاً بلا أوطان، وحريتنا تتمثل فى هذه الإرادة المجنونة التى تبغى بناء مشهدها «الخاص» بها.

إرادة عارمة تبغى ألا تُعرف بأى مكان كان، وأن تعى أنها ليست أبداً مجرد نتاج للماضى، ولا حتى للحاضر. ليس من مكان «حق» إلا فى «المسير»، فى غيابه الخلاق. هذا الغياب يحملنا على أن نكون - مثله مثل الحضور. اللحظة ماض بالفعل، وتجذر بالفعل. أما المنفى فحرية. أن ندوم هو أن نذهب نحو المجهول، وأن نهيم على وجوهنا.

لذلك، نكتشف لدى الشاعر قلباً لمفهوم العلة والمعلول، لمفهوم الحتمية. الوجود كائن... ليس مخلوقاً، لا يكون جزئياً أبداً، ولا على نحو واقعى أبداً، مثل السراب. هو دائماً علة نفسه ويتطلب أن يبنى باستمرار حتماً. القصيدة هى ذلك المكان الآتى:

يرون الطريق أغانى

وخطاهم ينابيعها ...

[من «مرآة الطريق وتاريخ الغصون» من ديوان (المسرح والمرايا)].

إرادة تجاوز ثنائية الحضور والغياب، ومثلما عند الشاعر رينيه شار، تجاوز اتحادهما الظاهرى، انصهارهما فى بوتقة واحدة أقرب إلى أن تكون ضوءاً ساطعاً لا يحمل فى ذاته المعتم الغياب الذى يدفع الذات لأن تظل فى دائرة التساؤل. إرادة عدم الغرق فى شلل الثبات، الموت الحقيقى، ليس الموت الذى يتضمن فى طياته الحركة، الانطلاقة، بل الموت الذى لا هو هاوية، ولا صمت، الذى ليس شيئاً فى حد ذاته والذى ينتمى إلى الظلام المطلق والضوء الساطع بالقدر نفسه.

إن التناقض الذى تطرحه الهوية ينبع مما تتطلبه من هز لأركان الاستقرار . الهوية تحمل فى طياتها هاوية، وفى نهاية الأمر، السؤال دائماً سؤال يولد سؤالاً، بلا إجابة نهائية. إقليم الشعر لا يملك من مكان إلا مكاناً فانيا ـ رحلته لا نهاية لها.

وعى أدونيس جيداً أننا يمكن أن نقرر التوقف أثناء الطريق. إن كان حقاً أن العالم الداخلى لدى شعراء كبار غيره هو «مكان»، فلدى أدونيس لا يمكن لهذا المكان أن يوجد، إلا أن يحمل فى ذاته بالفعل ازدواجية داخلية، تناقضاً ـ مشهداً متحركاً، ربما لن يتكشف أبداً لكنه يظهر خاطفاً عبر القصائد والرؤى والصور القوية. فلننصت إليه:

والشمس محبسى القديم الشمس محبسى الجديد

والموت أغنية و عيد؟

أسمعتنى ؟ أنا غير هذا الليل ، غير سريره اللزج المضاء

جسدى غطائى ـ

نسج حبكتُ خيوطه

بدمى وتهت ، وكان فى جسدى متاهى

أعطيت للورق الرياح ، تركت أهدابى ورائى

حاجبتُ ، من غضب ، إلهى

وسكنت إنجيل الرضاعة

كى أكشف الحجر المسافر فى ردائى ...

[من قصيدة «مرآة الزلاجة السوداء» من ديوان (المسرح والمرايا)]

لا يعطينا النص الجسد ولا الوجه ولا البلد، فهم يتطلبون بناءً، وهم منذورون لميلاد متجدد دائم ـ والواقع كلمة غير مناسبة، تكاد تفتقر إلى المعنى، والمطلق لا يستحق شرف أن يعرف، وهو ليس سابقاً ولا مستقبليا، بل حاضراً بالكاد. أعود فأؤكد أن الزمن لا يفعل سوى أن يصلح، لكن كذلك أن يدمر ما هو كائن. ما هو كائن منذور للموت وحده، فالحركة هى منبع خلق الوجود، منبع الهوية.

لا يبنى المرء نفسه إلا من صورة إلى صورة أخرى. ولا يستطيع الإنسان أن يعرف نفسه إن راكم الأمكنة، أمكنة الميلاد أو التوطن أو السكنى، حتى لو تقبل موروثاته الثقافية أو الاجتماعية أو الجينية، معترفاً فى نهاية المطاف (خطأ) أنا مجموع كل ما ورثت (ولا يهم إن كان هذا المجموع حسابياً أو مضاعفاً إلى ما لا نهاية) . كلا، ما أنا إلا حاصل جمع ما أبدعت فقط، وما جلوت فحسب أثناء استكشافى عالم هنا والآن، أثناء استكشافى نفسى باسم خيالى المبدع. أرفض أن أكون مجرد معادلة، مهما كانت ملغزة أو مركبة. أرفض أية حتمية.

أدونيس يكتب ويبنى عالماً يدين فيه الجمود، وكذلك الثبات، والانتماء، لكن أكثر ما يدينه على ما يبدو لى، هو تصنيف الأفراد على نحو مجحف، عفا عليه الزمن، وحبس اللفظ بين أسوار مفهوم ما. لهذا السبب، أعتقد أنه لم يزل هناك تشابه مدهش بين عالم أدونيس وما اكتشفه علماء الطبيعة؛ أى أنه ليس ثمة خيار ممكن بين الموجة والجزيئة، فالواقع مغاير تماماً، فيما هو أعمق وأبعد من كل التصورات التى نستطيع أن نبنيها عن الواقع. والأهم هو أنه لا يدخل أبداً فى الفخ حيث ننتظره، بل يتحدى التخيل؛ لأنه يضمننا فى تعريفه. لهذا، يبدو الواقع «محتجبا»، يستحيل فك شفرته، لكن علة ذلك هو أننا نعتبر أن الواقع خارج أنفسنا. لهذا السبب، بحث العديد من الشعراء عن «الحقيقة» داخل أذهانهم، وأحسوا بهشاشة الحد الفاصل بين الخارجى والداخلى، ونبذوا هذه الثنائية جاعلين بالتالى رؤيتهم للعالم أكثر رحابة:

كلما حاول أن يمحو ذكرياته

يتهيأ الحاضر لكى يمحوه ،

وكلما هجم قلبه ليستشرف المستقبل

طوّقه جيش الذاكرة

السياج الذى يحميه

هو السور الذى يحاصره ،

يا لهذه الدائرة :

هل دمك أيها الإنسان

هو ضوؤك الوحيد ؟

[من «احتفاءً به» من ديوان (احتفاءً بالأشياء الغامضة الواضحة)]

لا يمكن، إذن، أن يتحقق هذا البحث عن الذات، الذى يتوسل بالمنفى والشتات لو رفضنا الخارجانية. ينبغى أن يعيش المرء هذا الشتات فى الجسد والذهن وبواسطتهما معاً، لكن أيضا بواسطة التنقل فى المكان والزمان. هكذا يتم التوفيق بين المكان الخارجى ودخيلة الإنسان العميقة، ويعيش المرء هذا المكان وهذا الزمان، ويتحرك داخلهما دون توقف، يسبقهما حيناً أو على العكس يسعى إلى اللحاق بهما. هكذا تحضر دماء الحلاج لتجرى فى طمي الزمان ـ المكان وتحمل صور العالم وتتغذى من الحركة التى لا محيص عنها، والتى يحملها الكون فى ذاته. وتقع هزة داخلية بسيطة للغاية تلد وجه الآخر، الهوية التى لا تولد إلا على مدار الأزمان، خلال الشتات. أيضا يعطينا أدونيس درساً عظيماً عن النزعة الإنسانية؛ إذ يغمرنا بهذه الواقعية المتماسة مع الحلم، (حيث إن كليهما مرتبط بالآخر ولا سبيل للفصل بينهما)، حيث لا وجود للدخيلة إلا بالخارجانية، إلا بالمفارقة التى تؤسس كلا منهما.

من هنا، ينشأ أحياناً نوع من فقدان الشجاعة اللازمة للعيش فى التيه، نضوب مؤقت خلال هذا البحث المثرى أيما إثراء، «الحيوى» للغاية... مثل زفرة، تنهيدة، تنفس لاغناء عنه ليتواصل التيه ـ هذا البحث المستديم عن «وجه» داخلى ما.

أتكلم ؟ عن أى شئ ؟

وبأى اتجاه أسير ؟

سألتك يا نورساً يتموج فى زرقة البحر.../ كلا

من يقول : سألت ، ومن قال :

أستشرف البحر، أو أتحدث مع نورس ؟

لم أكن ،

لم أسر ،

لم أقل ...

سأناقض نفسى

سأضيف إلى معجمى :

لغتى لست منها ، فمى

لم يكن مرة فمى ـ

آه ، يا نجمة الخراب ، ويا وردة الدم

[من (كتاب الحصار) «قصيدة صحراء»]

لكن، ربما يتولد اليأس عن بنية معينة للزمان ـ المكان تشبه سرطانات تتكاثر تكاثراً مذهلاً على الأرض. تبدو نيويورك كأنها النموذج الأصيل بعينه لهذه البنية. يدعونا أدونيس فى كتابه الموسوم Le Temps Des Villes («زمن المدن») (الصادر عن دار ميركوردى فرانس) إلى التأمل حول الجانب المهم الذى يحتله موضعنا فى تلك الأماكن التى تسجننا، مثل دروب تمحو فيها الممكنات بعضها بعضاً، عبر آلاف من التشابكات.

ينبغى أن يتعود شاعر الغرب ، هو أيضاً ،

أن يبكى على الطلل ،

وأن يكتب على الرمل .

ينبغى أن يعرف كيف يوجد بين الترياق والسم

وأن يعرف كيف يحل ما

لا يمكن حله ،

ينبغى ، هو أيضاً ،

أن يعرف كيف يشكر الريح.

[من (شهوة تتقدم فى خرائط المادة)].

فى هذه الجغرافية، ليس ثمة من موضع واضح للعيان تشغله الجدران التى توقف الرياح الهابة، والتى تختزل الأفق فى نقطة، فى ذرة لا تملك ميزة أن تكون ذرة من شهيق، ذرة من فناء، ولا هى كذلك فى مقام ما يمكن أن تكونه اللحظة إزاء الزمن (أى: ميلاداً ـ عالماً بحد ذاته، حرا فى أن ينتزع نفسه باستمرار من المدة الزمنية).

ينبغى أن تكون فانياً، وألا تكف عن تثبيت النظر على ما هو بعيد، حيث يمكن للانهائى أن يكتسب «وجهاً».

الجدران والطرقات وشرايين المدن تشبه متاهات لا يسع الشتات فيها إلا أن يكون محدداً ومتوهماً. الأمر فى هذا الحال يعنى الدوران حول النفس إلى ما لا نهاية، لا

الانطلاق. هذا شتات مزيف، غريب عن ذلك الذى يعلن أدونيس انتماءه إليه. الشتات دائماً فى جوار المنفى، يقتات من المكان، من الهندسات، بل فى وسعه أن يديم وجود المكان والهندسات بالشوق الذى يحمله بين جنباته. الموضوع الذى نلتقيه يتجلى ويستديم، وفى نهاية الأمر يتسبب تسليط أقصى الأضواء عليه فى فتح فضاء يساعدنا على أن «نكون»، على غرار ما يحدث فى أعمال «إيف بونفوا».

فى واقع الأمر، تعاود المفارقة بين المذة واللحظة الظهور، وقد أثراها البحث الشعرى؛ الفانى والممتد، الممتلئ والفارغ. لكن الممتلئ المعنىّ فى علاقته بحياة المدينة يحكم على الفكر قسراً بأن يهيم على وجهه داخل ذاته، بأن يعجز عن تجاوز الأسوار التى تحبسه، وتمنعه من أن يطرح نفسه فى أفق الأشياء ومن أن يعطيها معنى ما، حتى وإن كان فانياً. على شاكلة تلك الثقوب السوداء الشهيرة التى ترقش الكون الذى نعيش فيه، المدينة وعاء ملىء بما يفيض، يمتص الشوق ويحبسه، وبالتالى تدمر الحرية وتجمد الحركة، والازدواجية، وتوحد المتناقضات حتى تصل بها إلى الانصهار المشئوم ـ الموت.

نيويورك أيتها المرأة الجالسة فى قوس الريح

شكلاً أبعد من الذرّة ،

نقطة تهرول فى فضاء الأرقام ،

فخذاً فى السماء وفخذاً فى الماء ،

قولى أين نجمك ؟ المعركة آتية بين العشب والادمغة الالكترونية. العمر كله معلق على جدار ، وها هو النزيف.

[من «قبر من أجل نيويورك»].

المادة، التشبع الزائد عن الحد بالمادة، يعرقل تعبير الإنسان عن نفسه بحرية، فالمادة تخلط الأمور بعضها ببعض. ينبغى، عندئذ، أن يتحايل عليها المرء . كان برجسون يعتبرها عائقاً يتعثر عنده التفكير، عائقاً ينبغى تحاشيه ـ ينبغى «تجاوزه».

أية علاقة توجد بين المدن والمادة؟ أعتقد أن نفى الحرية يحدث تحديداً فى قلب هذه المدن وأن ثمة تشابهاً هنا مع ما يتوق إليه الفيلسوف. لم تعد المادة صلصالاً يتطلب تشكيلاً أو محبة، بل صارت شبكة معقدة من الخيوط التى تنسج حولنا مثل نسيج العنكبوت.

هكذا الأمر بالنسبة إلى المدن وضوضائها، وسديمها، لكنه سديم لا يخرج منه إلا سديم، متضاعف عدده، حيث لا يسع الظلمات أن تحتوى من أنوار إلا أنوار نيون باهتة.

وعى أدونيس أننا جميعاً ريح ومكان و زمان. وأننا لا نستطيع أن نخلص إلى الانصهار فى اللاجدوى التى تحملها المدن فى كلامها الذى لا يتم أبداً بسبب تسممه. وأننا نحتاج الهواء، وأن النفَس الذى فينا ينبغى عليه أن يتحد بنفس الريح وروح العناصر، وأن الموت، الموت الحق بيد الفضاءات المغلقة، التى تنتج الجريمة فى سرية تامة. نحن من مكان و زمان، ونتاج اتحادهما الهش. القصيدة هى المكان الذى يختلط فيه أحيانا هذان النفسان. بحيث يلدان اللانهاية والمسيرة التى لا تنقطع التى تحملها اللانهاية فى داخلها. من مكان إلى مكان، نبنى العالم، نمنحه حياة مستمرة ونخلق وجهاً، وجهنا!

نحن بحاجة إلى فضاء ما كى نوجد، كى نواجه الأوجه التى قد تولد من حلمنا المتحد «بالواقع».

ديمومة سؤال لا يمكن أن يطرح إلا تحديداً فى العالم الذى يشعر فيه الإنسان أنه قد بلغ أقصى حد من العرى، ومن الهشاشة، حيث الرمال تغطى الحجر: السؤال الذى يجبر الإنسان على أن يولد، وأن يولد ثانية، إلى ما لانهاية، لا ينفك يقترب من «أفقه». السؤال الذى يماثل جوهر الإنسان، «واقعه» الحق. مثلما لدى «إ. بونفوا»، ها هو مرة أخرى درس عظيم فى النزعة الإنسانية يعطيه أدونيس، الذى اختار درب الريح، رافضاً أية بنية تزيد صرامتها عن الحد، عارفاً عن حق أن المنظر الذى يحيط بنا، الذى يحاصرنا، يكاد يكون امتداداً لنا، وأننا نحمل فى داخلنا هاوية، هذا صحيح، لكن عارفاً أننا شديدو القرب من هذا الكون الذى شهد ميلادنا، شديدو القرب من النسىء والحياة فى آن، لدرجة أن ذلك التدمير الذى كثيراً ما يحمل الشاعر رايته، هو شوق لميلاد جديد، كلمة يمنحها للرياح، تراب يحمل بداخله البذرة،

ويتغذى بالأفق، في كل لحظة... رفض للعيش في فضاء ينغلق على ذاته، سجن، فضاء يتجمد بفعل المدة، ليكتسي بقسمات وردة رمال لم تعد الريح تلاعبها.

السؤال الذي تحمله ريح الذهن ينبغي أن يستدام، تماماً مثل «الرغبة التي ما برحت رغبة» عند رينيه شار. لكن كي يتأتى ذلك، يجب أن يتغذى هذا السؤال بالفضاء والزمان، فالكلام الذي يلقيه الشاعر في وجه العالم ما هو إلا أبنية هشة تقاوم من يقتحمها وتمثل «ريح» الكتابة. لقد استخدمت تعبير «الوحدة المبدئية» في حديثي عن بوسكيه، لأبرز أن الكلمات تشكل عالماً، هو في مقامنا هذا قطر شعري، حيث الذهن حر مطلق الحرية في أن يتجول، دون أن يظهر أي حائط معرقلاً الرحلة.

أحمل هاويتي وأمشي. أطمس الدروب التي تتناهى، أفتح الدروب الطويلة كالهواء، والتراب، خالقًا من خطواتي أعداءً لي، أعداءً في مستواي. وسادتي الهاوية والخرائب شقيقتي.

إنني الموت حقاً.

[من الـ «مزمور» التالي على «ساحر الغبار» في ديوان (أغاني مهيار الدمشقي)]

ها هو ذا الموت ثانية، لكنه موت مثله مثل الخواء، ينبغي ألا نستخف به. إنه الموت الذي نخشاه جميعاً، ومع ذلك نحمله بداخلنا، منذ الميلاد، ذلك الموت الذي يرغمنا على الامتلاء بالشمس، بالنور. أظن أن الموت الذي يتحدث عنه أدونيس، هو ذلك الشيء الغامض الذي لا يصاغ بالألفاظ، ذلك الوجه الذي هو وجه الشاعر، والذي لا يستطيع اكتشافه إلا في المنفى.

وجه ليس لأحد سواه ـ «وجهه وحده»! إن النزعة الإنسانية لدى هذا الشاعر تكمن في اعترافه بأننا جميعاً نملك وجهاً يظل مختفياً عن أنظار الآخرين حتى في رائعة النهار، فالعتمة حاضرة دائماً حضوراً بالقوة. وفي حال الموت، لا تعري النفس، بل تظل سراً إلى ما لا نهاية. إن ائتلاف الحياة والموت خليط يسمح للإنسان بأن يكتشف نفسه، بأن يكون أكثر قرباً من «واقعه» الحق. العرى إعدام، على نحو ما؛ أي فعل يدفعنا لأن نخلع أقنعتنا أمام أنفسنا وينتمي إلى مجال قتال مستحيل...

يا ظلمة في أفقي

يا قلقي،

شد على تجددي ومزق

واعصف به وحرّق

لعل في رماده

ابتكر الفجر النقي

[من «يا قلقي» من ديوان (قصائد أولى)]

يا يد الموت أطيلي حبل دربي

خطف المجهول قلبي؛

يا يد الموت أطيلي

علني أكشف كنه المستحيل

وارى العالم قربي.

[من «أغنيتان للموت» من ديوان (قصائد أولى)]

أي الموت بوصفه مهرباً، بوصفة افتقاراً مطلقاً، بوصفة درباً يجب سلوكه؛ لأن فقدان كل انتماء وهمي، كل مكان معين، كل تحديد، هو بالذات ما يؤهل المرء لأن «يولد من جديد». هناء الموت مرادف لميلاد جديد. على نحو جدلي، الموت: حياة. لذا، يحذرنا أدونيس منه، ويتوق إليه ويخوض صراعاً في كل لحظة.

لكن هناك ما هو أكثر من هذا الموت، ثمة المفارقة، وأدونيس يطرح علينا العديد من المفارقات الشعرية، من الحكم الشعرية:

ـ الريح هي اللغة الدارجة

في الطبيعة،

والضوء هو اللغة الفصحى

ـ للغبار جسد

لا يرقص إلا مع الريح

*

ـ ألمس فى الغبار أصابع الريح

أقرأ فى الريح كتابة الغبار.

[مقتطفات متناثرة من قصيدة« احتفاءً بالريح والشجر» من ديوان (احتفاءً بالأشياء الغامضة الواضحة)].

ـ لايزال يتعلم كيف يرسم الفجر

سريراً يتمدد عليه

[من «احتفاءً به» من ديوان(احتفاءً بالأشياء الغامضة الواضحة)].

ثمة سؤال يداعب الشفاه مجدداً، المكان والفضاء والزمن يختلطون ويتمايزون فى رقصة تؤديها الريح. أين الإنسان؟ ما واقعه الحقيقى؟ الواقع؟

أدونيس يجيب ولا يجيب، يشير إلى الدرب، يرسم رموزا هيروغليفية على رمال الشعر. الريح دليلنا الأوحد وكل شكل يتركب ويتفكك بفضل سيمياء رفيعة، سرية.

الإنسان فى قلب لعبة لا يملك منها إلا بعض المفاتيح، وهو ذاته طارح أبدى للأسئلة عن هذه اللعبة، والسؤال لا يستدعى إلا السؤال، ويسافر هكذا مثل الريح التى تجعل من العالم عالماً يتفتح إزاء كل تساؤل:

خطوات الريح أجراس

تُبقى الفضاء فى يقظة دائمة

الريح زفير الفضاء

الريح وتر سابح فى الفضاء

وهى نفسها العازف والموسيقى.

[مقتطفات من «احتفاءً بالريح والشجر» من ديوان (احتفاءً بالأشياء الغامضة الواضحة)].

أدونيس، إذ يرفض كل واقع بالغ الجمود، محتوٍ و «يابس»، يظهر غير مرة طابع هذا الواقع الفانى، اللحظى. ليس الإنسان طارحاً للأسئلة فحسب، لكن الأسئلة التى يطرحها تدبُّ فيها حياتها الخاصة. الأسئلة تعبر الإنسان، تشكله، تدفعه إلى الأمام كلما حاول الموت أن يغلق الكتاب الذى يمسكه الإنسان بين يديه، ضاما إياه إلى جسده، حاملاً إياه فى نفسه...

الإنسان كتاب

تقرؤه الحياة دائماً

ويقرؤه الموت فى لحظة واحدة

مرة واحدة

[منَ «احتفاء بلعب الحياة والموت»من ديوان (احتفاء بالأشياء الغامضة الواضحة)]

شظايا إجابات، هذا ما تبتغى أن تكونه هذه الحكم المشبعة بالشعر، العارفة كيف تبقى على النور بداخلها، مثل الشمس العارفة كيف تملأ العالم بنقاط متتالية من الضوء والظلمة، ليست الإجابة فى الكتاب، فى الريح، فى الرمال، فى الهواء ـ هنا وهناك ثمة فتات، بعض ذرات تراب تحييها الريح وتلهو بها. الإنسان، المتواضع، الذى يعرف كيف يحب كشاعر، يجمع أجزاء الواقع، تلك التى سوف تشكل كياناً، هشا، وجها يمكن تقبيله، جديداً. رحلة الشوق الشعرية تنطلق من كل نظرة، من كل ضوء يلتمع مضطرباً.

ـ الضوء ثوب

يحدث أحيانا أن ينسجه الليل

*

ـ الغسق ـ ألوسادة الوحيدة

التى يتعانق فوقها النهار والليل

ـ أحلام الليل

خيوط ننسج بها ثياب النهار

[مقتطفات من «احتفاءً بالليل والنهار» من ديوان (احتفاءً بالأشياء الغامضة الواضحة)].

للأشياء ميلاد سحرى عند أدونيس، تمتلك جانباً من صلب الواقع، تمتلك جانباً من اللغز. لم يعد الإنسان منبع الحقيقة ومالكها المطلق؛ لأنه جزء لا يتجزأ من مسرح هو ممثل فيه بقدر ما هو متفرج . بصفته إنسانا ـ شاعراً عليه أن يحوز «حذاء الريح» ـ ليستوعب ما يحتوى الذاوى من سحر، وطفولة، وجدة، وذلك البهاء الذى كثيراً ما يتخذ، لدى أدونيس، وجه امرأة:

أعرف ـ الغيب هذه الوردة

الغيب هذه المرأة

والوجه نفسه قفا السماء.

اعرف ـ غيمة غيمة

ستصعد سماواتى من جنات الارض،

واهلاً بالتاريخ وهباته:

كيف ييأس الزائل وطريقه الريح ؟

[من كتاب (شهوة تتقدم فى خرائط المادة)]

إذ يفلت من براثن المفهوم المجرد، ينسف الشعر فكرة أن الإنسان هو مقياس كل شئ. يصير الإنسان ذلك «الآخر» الذى تحدث عنه أرتور رامبو. داخلاً فى نفسه وخارجاً عنها، يتخذ دائماً مجاله عند الحدود بين الحلم والواقع، دائماً منتحياً جانباً إزاء ما يعتقد أنه الواقع. الشاعر كائن ... متناقض... والتناقض المفارق، الذى يمثل على نحو ما ولادة السؤال، يفضى فى أغلب الأحيان إلى «الجنون» العاصف بالاتزان، الذى يغمرنا فى الخواء الهائل، حيث أدنى لمحة من الضوء تقبض عليها الأصابع تمثل بالفعل انتصاراً على الموت. نحن موجودون؛ لأننا نحاول إيجاد معنى لكل ما نعيشه. الموت هو أن نرفض اتخاذ موضع مغاير، هو رفض هذه الحركة الجدلية، الذى يضعنا فى حضور المفارقة، فى حضور السؤال الذى يقدر لنا وجوداً «متأرجحاً».

*

هل تنظر الأشياء إلينا؟ هل تمتلئ بهذه الوثبة الحيوية المحببة إلى قلب الفيلسوف برجسون؟ أم هى ممتلئة بالخواء ـ بالريح؟ هل نحن حقاً هنا وفى مكان مغاير؟

هل تحملنا فقط هذه الحركة الداخلية؟ هذه الحركة التى تنتشلنا كلما حاولنا أن نتخذ موضعاً فى مكان معين، يفترض أن يكون مكاناً للسلام، لكن أى سلام..؟ أمن الجنون أن نرسى المفارقة كمحرك، كمبتدأ لكل حركة؟ أمن الجنون أن نرغب فى ارتداء وجوه عديدة، أن نرى فى الأشياء ما يشبه الظل، «آخر» ينبغى علينا أن نرفع عنه الحجاب دوماً؟

أعتقد أن هذه الإرادة، الرغبة فى أن يكون المرء «آخر»، أن يتخذ موضعاً فى «مكان مغاير» هى اتفاق محسوس بين الإنسان وما يخلقه عبر مفارقة: الحياة. حضور عالمين، مجرتين تفصل بينهما هوة سحيقة، بحق، يقف فيها الشاعر، حدود ليست مجرد خط فاصل بل عالم قائم بذاته ـ سفح الإنسان الآخر.

أدونيس يتوجه إلينا هنا برسائل عدة، حاملاً شعرا مرهفاً حليفاً للريح. شعره شعر رجل مزود بوجوه عديدة، رجل يبنى ذاته يوماً بعد يوم ولا يرى من سلام إلا انتهاك المكان الراهن ـ بميلاد جديد مترع بالنور وبالليل:

ستكونون فجراً

سيكون الزمان لاحلامنا شرفات ...

كل شئ جديد على الأرض ، والأبجدية

لهب،

والجنون

سفر بينها وبينى/

أفق

يتهجى الحدود الخفية،

واسمنا واحد ـ

تآسست فى شجر لا يموت

ورأيت الخطى ورأيت البيوت

وهى تنهار/ هذا شرارى

والمسافات حُبلى

واسمنا واحد ـ ونجتاح : هذا مدانا

أن نرج المدارات، أن لا نكون

غير هذا الجنون

الجنون.

الجنون.

[من قصيدة «أول الاجتياح» من ديوان (المطابقات والأوائل)].

**خاتمة:**

الشاعر لا يتخذ موقفه خارج العالم، فرؤيته الثاقبة للغاية تغرسه غرساً فى واقع يحطم تصوراته القديمة ويفتتها إلى غير رجعة.

كشف لنا «تراكل» عالماً لامحدوداً، متمددا إلى مالا نهاية ويبدو إيقاعه بطيئاً غاية فى البطء. ينبغى أن تؤخذ فى الاعتبار هذه الرؤية للعالم، كى يكون للإنسان رؤية أكثر شمولية للأشياء، كى نكون أكثر قرباً من الأشياء. إن شعر رينيه شار بتصميمه على نفى انصهار الأضداد الظاهرى، وعلى اعتبار البرق مجرد وسيلة للنفاذ إلى طبقات أكثر عمقاً داخل «الواقع»، قادر على إكمال ما ينفثه فينا «تراكل» من أبدية. لذلك، فكل رؤية شعرية، كل «رؤيا» تقتضى التصميم على تجاوز الرؤية الأولى، دون خرقها تمام الخرق. اللحظة لم تعد لحظة الناس أجمعين، فالمدة الزمنية حية وتستدعى اللحظة وتعمقها، وفى الوقت نفسه، تجد اللحظة نفسها وقد امتلأت بمدة زمنية تقلصت إلى ما لا نهاية... أية مفارقة أكبر من هذه! على النحو ذاته يمتد المكان إلى ما لا نهاية ويتقلص، مع ذلك، فى ذلك المكان الداخلى، مكان المكان، «مركز» الوعى. البحث عن مكان حق، ورحيل الذات بذاتها إلى المنفى، ورفض الثابت، كل هذا يرينا إلى أى حد نوجد بعيداً عن وجودنا، إلى أى حد تتعمق رؤيتنا للعالم مع الرؤية التى نخزنها فى الذاكرة كل لحظة. الداخل والخارج لا يقصى أحدهما الآخر، بل يكملان بعضهما بعضاً، دون أن يندمجا، بحيث إننا نوجد دائماً فى وضع غير مستقر، باحثين عن «القاعدة والقمة» (نصوغ بعبارتنا كلمات رينيه شار). نتقدم متحسسين طريقنا، مستكشفين أبعاد زمن الفضاء، ملقين نظرة جديدة، فى كل لحظة من لحظات رحلة بحثنا اللانهائية، نظرة متحررة تحرراً حاسماً من المفاهيم الجامدة، المشتركة، حريصة على أن تعيش العالم بهدف أن تكون فى هذا العالم تواصلاً مع الكل، علاقة مرهفة، جزءاً يشارك مشاركة كلية؛ وإذ تزاوج يقين ما تحصده مع السؤال الذى تحمله فى ذاتها، دائما ما تتخذ موقفاً عند حدود ذاتها نفسها. لهذا السبب، لم نعد نستطيع الاستغناء عن هذه الدينامية الداخلية، عن هذا التصميم على أن نسقط أنفسنا خارج ذواتنا فى الوقت عينه الذى ما نبرح نسبر فيه أغوارنا أعمق فأعمق.

أياً من كان إذن: «إيف بونفوا»، «تراكل»، «رامبو»، «أدونيس»، أو «بوسكيه»، فالشعر الذى يقدمونه لنا يشير إلى أى مدى أن الشعر خبرة حياة، خبرة معيشة ـ من الداخل ـ ورغبة فى عيش امتلاء الأشياء، عيش مفارقاتها، فى أن يكون المرء مدفوعاً بالحياة، لكن مع ذلك محتفظاً بنظرة ثاقبة، متخذاً موقعه على نحو ما عند أفق الأشياء، نظرة مهاجرة إلى الحدود بين عالم الأشياء و الوعى الذى يحفرها فى تلك الحدود.

آمل أن أكون قد نجحت فى نقل الإحساس بأن الشعراء، رغم اختلافاتهم، يلتقون عند نقطة مشتركة، الرؤيوية القصوى. يبدو «تراكل» وقد اتخذ موقعه عند نقطة شديدة البعد عما يلاحظه؛ ولهذا السبب تكتسب نظرته قدراً

أكبر من الموضوعية. إنه يرى الأشياء كما تتأتى، في المدة الزمنية، مع ذلك فهو يرسم لنا لوحات داخل اللحظة وإن بدا الزمن فيها وقد توقف.

بينما عند إيف بونفوا، الزمن زمن المعيش، زمن المدة، لكن فضاء الأشياء يمتد عندئذ فينا، ويمنحنا مناظر لا حدود لها، ويغمر نور بالغ الحقيقية كل ما لم تكن عيوننا تعتاد رؤياه . خبرة الرؤية هي خبرة الحياة وفعل شعرى. في اللحظة، تنفتح المدة الزمنية وبفضلها يجعل الوجود من نفسه حضوراً. لدى بوسكيه، يبدو أن جسد العالم يزدوج، عالم يولد من جديد مع الكلمة الشعرية. وعبر هذا الإبداع الملغز يتمكن الشاعر من خلق جسد (جسد للكلمات) زمان ـ مكان، عالم من الأنوار والظلمات، عالم يقول الشاعر أدونيس عنه إنه يتخذ موقفه دائماً بجواره ـ هاوية تقتضى استكشافاً متواصلاً.



# وضعية أدونيس

## صلاح ستيتيه*

ظَلَّ اسمُ أدونيس، لأمد طويل، اسم إله. وهو اليوم الاسم المستعار لشاعر سيِّد فى اللغة العربية، - وفى ذلك ألوهيّة نادرة. أعود إلى اختيار هذا الاسم المستعار الذى يحيط صاحبه بتوهّج طقسيّ. وأقول إنّه جوهريّ وإشارة إلى اتّجاه، بعيداً عن أن يكون انعكاساً لتكبُّر ساذج. فالشاعر ليس لاعباً. إنّه بالضرورة ابنٌ لذاكرة عِرْقِه، وهو ابنٌ طبيعى وممّا وراء الطبيعة فى آن.

يأتى أدونيس، بحكم مصادفات سيرته، من سوريا ولبنان؛ أى من أرض سام. هنا، يُنشَد النشيد، وكان هنا أرز الخطيبة. هنا، بعد الموت الفاجع للآلهة، وجد بولس طريقه قرب دمشق. هنا، بالذات، مشى المسيح الذى كان إنساناً أيضاً. وهنا جاء، فى وقت لاحق، قائد قافلة أمّيّ، وكان خبيباً لله، فجعل الصفحة الإلهية الأخيرة من كتاب إبراهيم تتألق. إنّ التقاء هذه الإشارات والأحلام يؤلّف جزءاً أساسياً من وَهَج أدونيس الذى أصبح، فى مطارح الشّعر، كاتباً لشعر قد يكون أكثر مَن جدّد داخل اللّغة العربية اليوم. لكن هنا، فى بلاد الأنبياء، لا أحد يعرف تماماً أين تكمن الحدود بين لغة الابتكار ولغة الثّورة، لغة التجديد ولغة التقليد والموروث، لغة الانحلال ولغة القيامة. بحرٌ من اللغات يزاوج بين اللاقَوْل والقول، بين فِعْل الفعل وفعل العالم، بين التجسيد والتفكيك، بين سلطة الكلمة وجرح الاسم، بين المخيِّلة المجسّدة والمادّة المتّهمة بالمتخيّل، اللاكائن المطعم بالكائن. لغة عكسها مرآة، مرآة عكسها لغة، تَستجلى، تقول الموت والحياة، الموت فى الحياة، الموت من خلال الحياة والعكس. فى البدء كانت الكلمة، وفى النهاية القيامة. كلّ قيامة تكون بمثابة مصير أبناء سام، التاريخ والبشر الذين لم ندرك بعد، حتى الآن، من أىّ مجال أسطورى جاؤوا ونحو أىّ أسطورة يمضون باستمرار.

---

* شاعر وباحث لبنانى.

يقول شعرُ أدونيس بنبرته الخاصّة، ذلك كلّه. وتتبين بسرعة أنّ ما يقوله شعر أدونيس إنّما نعرفه معرفةً غامضة. نحمله فينا داخل ما هو غير معبّر عنه، وما نحصل منه على نُتَف، ونقرأ من خلال النّور النّقش المبهم. هل يسبق الشّعر الشاعر كما يسبق الكونُ استعمالنا المؤقّت له. لا أستبعد ذلك، وأظنّ أنّ لغة الشعر الكبرى، اللغة الوحيدة التي تقنعني، هي ثمرة إملاء ليس من قبل الآلهة، وإنّما من قبل الكائن بوصفه كلّيّة يُحَسّ بها ويُفكَّر فيها. وإذا ما سئِلْت عمّا تعني الكلّيّة، فأقول إنّني لا أعرف تماماً. وما أعرفه هو أنّ الشّعر يمكن أن يُسوّغ نفسه، ويقول مَن يكون مرّة واحدة وأخيرة، وذلك من خلال حدْس الكون وتجربته. وإذا لم تسفر النتيجة عن شيء، فيبدو واضحاً أنّ الشعر هو أحد وظائف الفراغ، ومن خلاله يتفجّر الفراغ فيسود الصّمت؛ حيث تَسود الفوضى التي تعبرّ عن المتعدّد. الشاعر وحيد؛ والنبيّ وحيد، لأنّ الاثنين يصنعان فراغاً حولهما، وهذا الفراغ هو أحد أسماء الوَحْدة، خاصّةً إذا ما توصّلت الوحدة إلى ابتكار روحي، فتصوغ الإنسان في لحظته الحميمة أو تعكس صورة هذه اللحظة ضمن رؤية تعبيرٍ ما. يقول براجنا باراميتا سوترا بإيجاز، وعلى نحوٍ رائع:

الفراغ هو الشّكل والشكل هو الفراغ.

قلت إن اسم أدونيس هو اسم طقسي (للتضحية)، ويستطيع أن يشهد على حالة شعريّة يصعب تَحمّلها وعيشها. وأمام تَفَكُّك اليقين الذي يشهده الشرق الأوسط العربي منذ عقود عدّة، فإنّ الشاعر الذي تحرّكه الحقيقة ـ مثلما يحرّك الخطأ أشخاصاً آخرين ـ هو الذي مرّ به، منذ الاهتزازات الأولى، الحدْس والتّكَهُن. وها هو، انطلاقاً من ذلك، معرّض للمجازفات والمخاطر، يحمل شهادة تهديد: إنّه ضدّ النظام السائد اليوم، كما كان ضدّ النظام السائد بالأمس ـ نظام المستعمر والمسيطر ـ إنّه الإنسان الذي لا يريد ولا يستطيع أن يتخلّى عن هواء الحريّة الحيّ، عن الأوكسيجين موسّع الرّئات والضمائر. لكنّه يدفع ثمن هذا الأوكسيجين غالياً، وغالياً جداً، من خلال المنفى الذي يُفرض فرْضاً أو يُحرّض عليه، أو من خلال فقدان هذه الحريّة المطالب بها دائماً.

أدونيس هو، إذن، أحد الذين يشهدون. يخلخل ويستبصر: ينظر إلى البعيد ويراه من بعيد، وهذا ما لا تتحمّله الأنظمة التي لا تتلاءم مع الشفافية والصّفاء. ولا أقصد هنا طرح المسألة السياسية فحسب (فالمسائل السياسيّة، بالنّسبة إلى الشاعر، تتعادل وتتساوى، في نهاية المطاف).

إنّي أقصد ما هو أبعد من السياسة. أعني إعادة نظر جذريّة في البنى الأخلاقيّة والثقافيّة والروحيّة، وفي الموروث بشكلٍ عامّ. وهنا، يكمن الجانب الآخر من المشروع القائم على التضحية.

ولقد سبق لي أن وصفتُ في أكثر من كتاب، وبالأخصّ في كتابيَ «حَمَلة النار» و «الليلة الأولى بعد الألف»، حالة الثبات التي وَسَمَت الشّعر العربي التقليدي المتمثّل في القصيدة طول قرون. وتخضع القصيدة في تنوُّع بحورها وأوزانها إلى قوانين صارمة ممّا يستوجب معرفةً عميقة باللّغة وإيقاعها للتوصُّل، داخل البنية الشكلية نفسها، إلى الحفاظ على غنى الوحْي وحرّية المعنى. وثمة منظرون عرب، فاليريّون قبل الشاعر فاليري (Valéry)، صنّفوا وسوّغوا، منذ زمن بعيد، القوانين والعوائق التي اضطرّ الشعراء الكبار إلى التعبير من خلالها، وهم لم يعبّروا ضدّ هذا النسيج الضيّق الذي وجدت لغتهم نفسها فيه، والذي فجّروا في داخله إمكاناتهم الإبداعيّة، وإنّما جاء تعبيرهم، بجزءٍ منه، كردّ فعل على هذه العوائق نفسها. أضف إلى ذلك محدوديّة الموضوعات التي كان يتطرّق إليها الشاعر العربي القديم، وهذا ما كان يدفعه إلى التّعويض عن ذلك من خلال بحوث تخييليّة كبيرة. وهكذا، يضاف إلى الضّرورات الشكليّة مسافة متعلّقة بالموضوع، وهذه المسافة كانت ضروريّة بالنسبة إلى الشاعر الجاهلي. وما يقدّمه الشاعر لهذه الموضوعيّة لا يمكن أن يكون إلا مفاجأةً، فهو بتصديه لهذه الكلمة النادرة ولهذا البحر غير المرتقَب، يلوّن المشهد الذّهني الذي تنطلق منه القصيدة. الشّعر العربي القديم هو «شيء ذهني»، مثلما الفنّ بالنسبة إلى ليوناردو. وكما أصبحت عليه الكونشرتو في الموسيقى الغربيّة، تحوّل الشعر العربي القديم إلى مشط مساوٍ يعمل دائماً على التناسق واللاتناسق. هكذا أُحدّد هذه القصيدة بوصفها محاولة للاكتشاف وللإفادة من إمكانات اللغة، ضمن إطار محدّد سلفاً.

اللغة العربيّة لغة مقدّسة، وهي لغة الوحي والقرآن العربي، الكتاب غير المخلوق. إنّ التصدّي لبنى هذه اللغة ولكلّ ما وضعته فيها عصور الإسلام، لا يعني محاربة الصُّور ـ والإسلام لا يولي أهميّة لوساطة الصُّور ـ، وإنّما العمل على خلخلة الانسجام والتناغم، وتدمير الصورة التي بلا صورة من خلال كَسْر الأسس الرّاسخة التي تؤلّف قواعد حضارة قائمة على الديمومة، ومتمركزة حول المطلق. ومن هنا، يبدو اسم أدونيس، الاسم المستعار، في قدَمه المؤكّد وفي رنّة مقاطعه اللفظيّة بوقْعها الحربيّ، يبدو متّلباً يذهب أبعد ممّا هو سلَفيّ، نحو سلَفيّة أكثر اتّساعاً. وها هو عالَم سام السابق لإبراهيم؛ أي السابق للتقسيم. ها هو أدونيس، في الخمسينيات، محاطاً بشعراء هذا الغموض البدائي ـ من العراق إلى سوريا، ومن مصر إلى لبنان ـ الذين يطالبون الأساطير المشرقة، والمعتمة في آن (من جلجـامش إلى أوزيريس، ومن تموز إلى أدونيس الفينيقي) بترجمة إرادتهم في الانغراس داخل الأصول الأصليّة ذاتها. وهم بذلك، يشبهون حبة الحنطة التي لا تموت إلا لتبعث حيّة على طريقة الآلهة التي سمّيتُها، الآلهة الخالقة والحاضنة للعريق في القدَم، أي لهذه «الأسرار» التي يمتدّ موطنها من الإسكندريّة إلى إيلوزيس (Eleusis)، والتي حكمت وانتشرت، طوال قرون، في المدى المتخيّل لشرق المتوسّط. في نهاية الخمسينيات، عمل هؤلاء الشعراء، ومن بينهم أدونيس، على إعادة نظر جذرية في الشّعر العربي، شكلاً ومضمونا؛ أي في كلّ ما كان يأسر هذا الشعر حتّى وصولهم، وفي كل ما كان يبعده عن الحريّة، على الرغم من كلّ محاولات تحريره. لقد أراد أدونيس ورفاق دربه أن يتواصلوا مع النزعة الأصليّة، ويكسروا الطقوس، ويجدوا وراء البنى المفروضة، وجه الحياة الذي يحمل اسماً ثانياً هو الحريّة. وجه الحياة الفاني والمتحرّك، القابل للفساد والموجع، المكشوف والخطير. وهذه الحريّة المطلوبة، التي تدعمها الاختبارات والنتاجات الجادّة، لاقت الكثير من المعارضة، إلا أنّ زمن الحريّة ـ وهذا ما تشهد عليه أحداث التاريخ والتحوّلات التي تحدث على مستوى كوكبنا ككلّ ـ لا يمكن قمعه بعد تذوّقه. وكان يمكن للشعر الأكاديمي أن يتابع مسيرته في العالم العربي لولا أن انبثق ماء الكلمة وكان غائراً وضائعاً.

وهكذا وَجَد الشعر العربي المعاصر طريقه بعدما ربح معركة الحياة وواجه العوائق المختلفة التي لايزال بعضها قائماً. هكذا تحوّل هذا الشعر، بعد هدوء العاصفة، إلى نهر.

*

إنّه النّهر الذي يجتازه سباحةً، هرباً من القَتلة، بَطَلُ قصيدة من أهمّ قصائد أدونيس: (كتاب التحوُّلات والهجرة في أقاليم النهار والليل) ـ وهذا هو عنوان مجموعته الشعرية التي تكشف، من خلال الانتقال بين ضفّة وأخرى، عن انقطاع لا يترك مجالاً لغموضٍ سهل بين الأمس واليوم، بين المَاقبل والمابعد، بين الهُنَا والهُنَاك.

وإذا كان لابّد من هذا الغُموض، من الآن فصاعداً، فإنّما سيكون على مستوى آخر، على مستوى الواقع الذي يتخلّص من واقعيّته، أو يصبح فوق الواقع من خلال لعبة التّحوّل الخيميائيّة، وهي لعبة جوهريّة. لكن لماذا يجب أن تكون هذه اللعبة خيميائيّة طالما أنّ حلم اليقظة يكفي، وهو جوهر بذاته، وطالما أنّ الهجرة في التاريخ، أو في موضع دائريّ آخر من التاريخ، قادرة على التعبير عن أعمق ما في الأشياء والأحداث والكائنات؟ هناك اليوم مقاربة للنصّ الشعري تريد إزالة الأوهام عنه حتّى لا يبقى منه إلا تنظيم الأصوات والرّموز والإيقاع والمعنى، وهي مقاربة ضعيفة؛ لأنّها تدّعي أنّها كاملة. ومع ذلك، تبقى هذه المقاربة هي الأكثر وضوحاً، وذلك لأنّها تحصر دراستها في البنية الأساسية التي تقوم عليها أُسطورة القصيدة ومن المعروف أنّ لكلّ قصيدة، على نحوٍ ما، أُسطورتها الخاصّة عبر هذا الإشعاع القوى الذي تعكسه. والآراء التي تُقَدّم لتفسير هذا الإشعاع، ومهما كانت حكيمة، تظلّ غير قادرة على استيعابه استيعاباً كاملاً.

تحدّثتُ عن الانقطاع لأشير إلى عبور النّهر من قِبَل عبد الرحمن الداخل الذي ينطلق منه النصّ الأدونيسي: «الصقر». وهكذا، فإنّ الموت والقيامة (قدَر الآلهة في الماضي البعيد)، يندرجان في وقائع التاريخ الإسلامي. وهنا، يكمن الأساس والمحرّك المتخيّل. ومن الجهة الأُخرى للنّهر، من الضفّة الأُخرى، يقف عبد الرحمن الداخل ويتكلّم بعدما كادت السّهام تصيبه، وعنفُ التّيار يجتاحه. إنّه المهاجر؛ أي الذي بعث حيّاً، الخارج من اختبار الماء مرتدياً الضوء، خاصة أن

الماء حمَّال «مركب الموتى»، لكنّه أيضاً المطهّر، ففيه يتمّ العماد والوضوء. الضّفّة الأخرى هي الشاطئ الجديد والصفحة الجديدة، وهي بداية (الكتاب). هنا، وبعد اجتياز حدود محدّدة، يمكن أن يبدأ أخيراً «اللّعب الكبير»، وهو ليس لَعِباً بل نَقْشاً لذلك كلّه، ولكلّ التجربة المعيشة بصعوبة وبغموض، في زمان ومكان لا يخضعان للإمبريالية الذّرّيّة(*) ولا بالزمن الدائري أو بالمكان الذي استعاد نقاوته، حيث كلّ شئ هو الجوهر المعاكس لنفسه، وكل كائن هو أسطورة نفسه، وكلّ حدث حكاية نفسه، وكلّ ليل نهار الليل، وكلّ نهار ليل النّهار، تبعاً لما يقال في مملكة الكلمة. وسلطة الكلمة هي في قدرتها على التّحوّل، والتّغيُّر القابل للتبدّل، بصورة لامتناهية، من الكثير إلى القليل ومن القليل إلى الكثير: فيما وراء الجوهر، فيما وراء التّحوّل.

والشعراء، مهما كانوا جوهريّين، هم اسْمانيّون(**). وهم يؤمنون بالمساواة بين الإشارة والمدلول، بين الكلمة التي تعني والشئ المعنى. هكذا كان يتمنّى مالارميه (Mallarmé) أن تكون غاية العالم كتاباً. وقد يكون هذا هو الكتاب الذي يحلم فيه أدونيس. قد يكون هو الفكر العربي الذي يجد نفسه، أحياناً، اسمانياً، وهو من بني سام. وهكذا نجد أنّ أدونيس يتساءل بقلق، في أحد مقاطع قصيدته، حول عجزه عن الإقامة في اسمه. لكن أيّ شاعر يستطيع أن يسكن اسمه؟

*

(ألف ليلة وليلة) كتابٌ تتداخل فيه الحكايات والصُّوَر، وهو ينطوي ــ على مستوى متخيّل يقظ ومدهش دائماً ــ على رغباتنا وندمنا وحنيننا الإنساني واليومي، وخوفنا وطريقتنا في طرد هذا الخوف. هذا الكتاب هو حاصل وخلاصة. كذلك الأمر بالنسبة إلى (كتاب التحولات والهجرة) لأدونيس ــ، لكنّه خلاصة ماذا؟ هل هو خلاصة حياة بظروفها المنقوشة؟ أم هو خلاصة تاريخ يحمل، بالإضافة إلى البعد الشّخصي، بقايا حضارة كاملة وثقافة كانت رفيعة، وهي تُواجه، من الآن فصاعداً، تهديداً أعمى، باطنياً وظاهرياً على السواء؟

هل هو خلاصة مخيّلة تلعب مع نفسها لعبة أن تكون ولا تكون؟ أم هو نتيجة حركات فكريّة ونزوات حساسيّة متداخلة كما عند كلّ الغنائيّين الفعليّين؟

نعم، يتألّف كتاب أدونيس من مجموع هذه التساؤلات والاعتبارات، وهذا ما يجعله واحداً من أبرز نتاجاته؛ إذ يجمع طرائق التعبير المختلفة، وانعكاساتها المتشعّبة في بوتقة واحدة. وهذا ما يجعل منه أيضاً أحد المفاتيح الأساسية في الشّعر العربي المعاصر. إنّ تاريخ الشاعر والشّعر، التاريخ بإشاراته الأساسيّة الخاطفة، أنطولوجيا الأيّام والليالي، فتنة الجسد والرّوح في نَشْوَة النّفس وهذيانها ــ، إنّ هذه الموضوعات المتداخلة كلّها تجعل من (الكتاب) هذه السّجادة الباذخة، المليئة بالرسوم، التي يعتبر تأليفها بحدّ ذاته إحدى خصوصيّاتها الأكيدة. هنا، يتآخى الشّعر والحكمة في سبيل غاية بَدَهيّة ثمينة: كلمة تقال للنّفس وللقلب كما لو أنّها تريد أن تنحفر فيهما بالطريقة التي تتحدّث عنها كلّ الكتب المقدّسة في الشرق الأوسط، بطريقة (النبي) لجبران خليل جبران، هذا الكتاب الذي قرأه يوماً وأعاد قراءته جميع الشعراء المجدّدين في العالم العربي.

أمّا عن الصّلة الأكيدة بين أدونيس وجبران، فيمكن القول إنّ مسيرة الأوّل، بعدما افترق عن جبران اكتملت عبر طرق أخرى عديدة ومتشعّبة.

التعقّد يُواكب شفافيّة نسبيّة للموضوعات المطروحة. التعقّد بوصفه موسيقى موضوعات (الكتاب) وتأصّلها في مستويات مختلفة للوعي الشخصي والاجتماعي، وفي طبقات متنوّعة للغة التي تزاوج بين البساطة الكاملة والإفراط في التنميق، من أجل دفع فعل القول إلى أقصى ما يمكن. والرّغبة، والحبّ بالأخصّ، يجدان هنا شكلاً من أجمل أشكال التعبير. ولذلك، سيظلّ عشّاق الشّعر يردّدون ويتناقلون، لوقت طويل، وباللغتين العربية والفرنسية، الأبيات الفاتنة لأدونيس. بموازاة هذا الكتاب الجميل، يمكن أن أذكر، بالإضافة إلى كتاب (النبي)، كتباً «نبويّة» أخرى لبلايك (Blake) أو لنيتشه (Nietzsche).

---

* متعلق بمذهب الذرة.

** متعلق بمذهب الاسمانية.

«هكذا تكلّم زرادشت» هو أيضاً كتاب جَمْع وخلاصة. كتاب أخلاق وشعر، إبداع وتخلٍ عن الإبداع. (وأقصد بذلك هذا النّوع من الإبداع الذى يضىء نفسه ويطرح السؤال حول نفسه. قصيدة داخل القصيدة. مسرح. داخل المسرح جماليّة داخل الآداب، والعكس صحيح).

إنّه استعارة موصولة بالتجربة. وقد يكون أكثر الكتب قُرْباً من (كتاب التحوّلات والهجرة) كتابٌ آخر لأدونيس نفسه، هو (أغانى مهيار الدمشقى) الذى يسم بنفحة غريبة بدايات الشاعر، من خلال قصائد مكثّفة وقصيرة تحتوى على كلّ الإشكالات والموضوعات اللاحقة التى عرف الشاعر كيف يبسطها وبأيّةِ أُبَهَة.

كتابٌ نَبَوِىّ. كتاب ـ سجّادة. كتاب مقطوعة وَصْفِيّة. لكن أين هى، إذن، العودة إلى أشياء الحياة، وقد أكدّتُ أنّها إحدى خصائص الشعر العربى الجديد؟ إنّها هنا، وراء الإشارات والأشكال، تتبلّور انطلاقاً من كلّ ما هو دم وخفقان قلب. هكذا هُم الساميّون. لا يحدث لهم شئ ممّا يمكنهم تجنّبه لفترة طويلة إلا ويردّونه، رمزياً، إلى نَجْم نهارى أو ليلى ـ «فى أقاليم النهار والليل».



# أدونيس بين مؤيديه ومعارضيه

**عبد الحميد جيدة***

دفعت المعركة حول التطبيع الثقافى مع إسرائيل فريقاً من المثقفين العرب إلى معاداة أدونيس واتهامه بالخيانة لصالح اليهود لمجرد إلقاء كلمة قصيرة فى «مؤتمر غرناطة» الذى أصبح يتردد على كل لسان عربى يقرأ صحيفة.

أحدثت كلمة أدونيس فى «مؤتمر غرناطة» لبساً فى أذهان المثقفين العرب؛ لأنها لم تعتمد على قطعية الدلالة الموروثة. وحقيقة الأمر، أن كلمة أدونيس لا تفهم، ولا تفسر إلا من خلال فكره وأسلوبه ومنهجه.

فأدونيس، فى جميع مراحله الفكرية والفنية، يرفض كل أشكال العبودية، ويدعو إلى الحرية والتحرر فى جميع نواحى الحياة الإنسانية. وفى ضوء هذا يقرأ أدونيس، ويفسر كل ما هو غامض وخفى فى كلامه؛ لأن لكل مبدع أسلوباً خاصاً نعرفه به.

ويخرج أدونيس دائماً على منطق الجمود الثقافى والسياسى والاجتماعى وما يصدر عنه من تيارات مذهبية، وفئوية، وثقافية، وعادات وتقاليد بالية؛ لأنه دائماً، يعيش هاجس الإبداع، ولذا يتعرض باستمرار للنقد والتجريح، والسب والشتائم.

إن مؤسسة أدونيس الثقافية تقوم على حركة إنسانية متطورة متجهة نحو المستقبل النافع. تأخذ من الماضى ما هو حى وتسقط كل ميت فيه. فمنهج أدونيس العام يربط الحى فى التراث بالمستقبل من خلال حركة الانبثاق والارتداد فى لحظة شعورية واحدة. وهذا ما يجعله يتخلى عن شئ ردىء ويتبنى شيئاً نافعاً جديداً آخر أكثر نفعاً.

فموضوعات الحياة عند أدونيس تخضع للاهتمامات الجمالية والنفعية التى تحدد معنى القيمة الثقافية الإنسانية. فقيمة الثقافة، بوجه عام، تراثية كانت أو معاصرة، كامنة فى حاجة المجتمع لها.

* أستاذ النقد الأدبى، كلية الآداب، الجامعة اللبنانية، طرابلس.

فالخصومة حول أدونيس قديمة قدم دعوته إلى الجديد والتجديد والإبداع، ضمن مفهوم الحداثة فى جميع نواحى الحياة العقلية والأدبية والعلمية.

وأذكر، بسرعة، نماذج من خصوم أدونيس مازالت عالقة بذاكرتى، تساعد القارئ على إدراك وتحليل مدى الصراع بين القديم والجديد، أو بين التخلف والتقدم، كما تكشف له أيضاً عن بعض الطبائع المريضة بداء الحسد والغيرة والحقد والبغض والكراهية.

فى سنة ١٩٧٣ حضرت أمسية شعرية فى قصر الثقافة بالإسكندرية لشعراء الشباب. فدهشت لقسوة النقد السلبى الذى وجه إليهم من التقليديين: شعراء وأدباء. والتهمة الأولى التى رموا بها أنهم من مدرسة أدونيس التى تخرب العقول وتهدم التراث، ويومها ما كنت أعرف أدونيس.

وفى اليوم التالى اتصل بى صديقى الشاعر عبد المنعم الأنصارى ـ رحمه الله ـ وهو من شعراء الإسكندرية الكبار، ودعانى إلى تناول الغداء مع صديق له لا أعرفه، وكان اللقاء فى أحد الفنادق «بالمنتزه» وكانت المفاجأة عندى كبيرة عندما عرفنى به: إنه الشاعر صالح جودت رئيس مجلة «الهلال». ودار حديث صالح جودت طوال الوقت، معى، عن دور أدونيس الهدام للقيم الثقافية العربية والإسلامية، وأنه مخرب للشعر العربى ولغة الدين.

وفى خلاصة كلامة عن أدونيس قال لى: ما رأيك؟ قلت له: لا أعرف شيئاً عن أدونيس.

قال لى: بصفتك لبنانياً اذهب إلى بيروت وكن لمجلة الهلال مراسلا ثقافياً وركز على دور أدونيس الذى بينته لك. وذلك مقابل مكافأة مالية عن كل تقرير ثقافى ترسله. فاستهوتنى شهوة الكتابة فى مجلة «الهلال» بعيداً عن المكافأة المالية التى لا قيمة لها عندى...

عدت فوراً إلى لبنان وذهبت تواً إلى مدينة طرابلس، وفى اليوم التالى قرأت فى الصفحة الأخيرة بصحيفة «الأنوار» عموداً بعنوان «فكرة» التى كان يكتبها الصحافى المصرى الكبير على أمين فى صحيفة «أخبار اليوم»، فدهشت للأمر كيف ظهر الأستاذ على أمين فجأة فى بيروت، خاصة عند صديقه سعيد فريحة.

وبعنوان «فكرة» هذه بصحيفة «الأنوار» شن الأستاذ على أمين هجوماً على أدونيس، واتهمه بالتخريب والانتهازية وبالتقلب من طائفة إلى طائفة ومن حزب إلى حزب، وأن شهادته للدكتوراه التى أحدثت ضجة بعنوان (الثابت والمتحول) هزيلة لا نفع منها.

فدفعتنى هذه الكتابة عن أدونيس على متابعة أخباره وقراءة نتاجه.

وبعد فترة قصيرة جداً دعا «النادى العربى» بطرابلس أدونيس إلى أمسية شعرية، فكنت أول الحاضرين. وكان ما كان من مناقشات حادة أحياناً، وهادئة أحيانا أخرى، بين مؤيدين ومعارضين له. حتى جاء دورى فقرأت له بصوت عال وعلى مسمع من جميع الحاضرين ما كتبه الأستاذ على أمين فى جريدة «الأنوار». وقلت له: ما رأيك بهذا الكلام؟ فرد على بهدوء وتهذيب عال: ما رأيك أنت كمثقف عربى فى أسلوب الأستاذ على أمين هذا؟

فسكت وصرفت النظر عن معرفة الجواب أمام الحاضرين. وفى اليوم التالى زرته فى بيته للمرة الأولى. وقال لى إنه لا يعرف الأستاذ على أمين شخصياً؛ ولكن الموضوع متعلق بزميلته الدكتورة نور سلمان الأستاذة بكلية التربية، التى حرضته عليه، فاستغربت الأمر وقلت فى نفسى ما علاقة الدكتورة نور سلمان بعلى أمين. وبعد مدة قصيرة اتضح الأمر، وإذا بعلى أمين تزوج الدكتورة نور سلمان وسافرت معه إلى القاهرة.

ونستنتج مما تقدم أن أدونيس قد تعرض لخصومة شعرية نموذجها الشاعر المصرى «صالح جودت» ولخصومة أكاديمية رمزها الدكتورة نور سلمان. فخصوم أدونيس يتراوحون على الصعيد بين فئة الشعراء والأدباء وفئة الباحثين الأكاديميين. فللشهرة عداوة مستقلة مجبولة عليها طبائع البشر.

ولم تقتصر العداوة لأدونيس على الشعراء والأدباء وأساتذة الجامعة بل تعدتها إلى رجال الدين والسياسة. وظهرت هذه العداوة فى كتب ومجلات وصحف.

وأهم هذه الكتب (الحداثة في ميزان الإسلام) لفضيلة الشيخ عوض بن محمد القرني من المملكة العربية السعودية. وقد نال هذا الكتاب تقريظاً من أعلى سلطة دينية في المملكة، من سماحة الشيخ عبد العزيز بن عبد الله بن باز، «الرئيس العام لإدارات البحوث العلمية والإفتاء والدعوة والإرشاد» الذي قدم لهذا الكتاب، وأثنى على جهد صاحبه بأنه «قد كشف لنا القناع عن عدد سافر من الأدباء يتربص بنا ويعيش بين ظهرانينا، ينفث سمومه باسم الحداثة» (ص٦). ويتهم ابن باز أهلَ الحداثة العربية، وفي مقدمتهم أدونيس، بالكفر والتخريب. ويعترف مؤلف الكتاب بذلك؛ إذ يقول فيهم:

> بأنهم سلبوا الشعر روحه وتأثيره وحرموا المسلمين من سلاح ماض من أفتك أسلحتهم ضد أعدائهم. (ص٦)

من هم الأعداء الذين يشير إليهم فضيلة الشيخين: ابن باز والقرني؟ أليس فضيلة الشيخ ابن باز هو الذي أفتى بالصلح مع إسرائيل؟ أو من أين نأتي بكفار قريش حتى ننتصر للرسول عليهم بالشعر؟ ليس المجال، هنا، يسمح لنا بمناقشة هذا الكتاب الذي أقدم منه بعض النماذج التي تتعلق بموضوع أدونيس حيث يشن المؤلف فضيلة الشيخ القرني حملة على أدونيس إذ يقول:

> من الشعراء الذين تثني عليهم مجلاتنا وصحفنا وتقدمهم على أنهم من كبار المبدعين (أدونيس) وهو شاعر نصيري كان اسمه على أحمد سعيد ثم ترك النصيرية واعتنق الشيوعية وتسمى باسم أحد أصنام الفنيقيين (أدونيس). وهذا الملحد يقدم في صحافتنا على أنه من كبار الأدباء والشعراء ولم نسمع ولم نقرأ حرفاً واحداً يحذر من فكره وكفره؛ بل تنشر صوره وغليونه في فمه وتحته عبارات الإطراء والمديح. (ص٩٨)

ويشن فضيلته هجوماً على المجلات والصحف السعودية التي تمدح أدونيس وتقدمه (ص٩٨).

هذه الخصومة العقائدية التي تتخذ الجمود مقياساً لها في نقدها لأدونيس وللحداثة بحاجة إلى نقاش هادئ حتى تعي حركة التقدم والتطور؛ لأن موضوعها متعلق بالإسلام الذي فجر الحداثة العربية الأولى.

ونفهم في كلام فضيلة الشيخ القرني أن لأدونيس في السعودية تياراً يتجلى في جيل الشباب الذين يهيمنون على الصحافة والمنتديات الفكرية والأدبية. (ص٩٨ وبعدها). فالخصومة المذهبية تقيم الإنسان من خلال انتمائه المذهبي وليس من خلال أخلاقه وأدبه وعلمه. إنها أبشع الخصومات سلبية لأنها تفضل الغائب على الحاضر والماضي على المستقبل.

فخروج أدونيس على هذه المقاييس السلبية السائدة في المجتمع العربي أحدث خللاً في البنية الذهنية العربية المعاصرة، وتغييراً في طرق التفكير والكتابة.

ففي مؤتمر روما للأدب العربي المعاصر سنة ١٩٦١ أحدث أدونيس ضجة كبرى من خلال تقريره الذي ألقاه حول «الشعر العربي ومشكلة التجديد»، وكان في ذلك الوقت أحد أعضاء أسرة مجلة «شعر».

ويشير أدونيس في أول تقريره إلى مشكلة التجديد على أنها مشكلة عربية قديمة واستمرار لمشكلة التجديد في أوائل العصر العباسي. ويرى أدونيس أن الشعر المحدث الذي اعتبره النقاد العرب فاسداً هو الذي صح في سياق الإبداع، والشعراء يتداولونه الآن أكثر مما يتداولون الشعر القديم الذي اعتبره النقاد النموذج الأكمل للشعر العربي (أعمال مؤتمر روما ص ١٧١ وما بعدها).

ويعتبر أدونيس الشعر الذي خرج على عمود الشعر العربي القديم هو الشعر الباقي ضمن حركة التجديد التاريخية التي لا تتوقف، ويتخطى أدونيس المفهوم العربي الذي يعتبر الشعر العربي القديم وثيقة جمالية وأنموذجاً لكل شعر يأتي بعده.

فأدونيس، في هذا المؤتمر، يعلن الثورةُ على المفاهيم والأساليب الشعرية التقليدية في الوقت الذي لا يعلن الانقطاع التام عن التراث، إيمانا منه بأنَّ الشعر العربي المعاصر لا يكتب في فراغ، بل يكتب ووراءه الماضي وأمامه المستقبل. إن أدونيس يدعو إلى ارتباط نوعي بالتراث. هذا

النوع يتجلى بالمتحولات الإبداعية ويظهر هذا الاتجاه فى بحثه (الثابت والمتحول).

وفجر أدونيس فى هذا المؤتمر قنبلة محرقة ومضيئة فى آن. ألا وهى قنبلة الحداثة الشعرية التى أحرقت عمود الشعر العربى القديم وأضاءت معالم الشعر الجديد. فهذا التقرير ألهب النقاش داخل المؤتمر وخارجه. فسجلت الأديبة سلمى الجيوسى اختلافها معه فيما يتعلق بلغة الشعر ورفضه للتراث الحضارى العربى. كما أعجبت كلمة أدونيس المستشرق مارتينو وخليل رامز سركيس. أما جميل صليبا فوافق على جانب من كلام أدونيس ورفض جانباً آخر، بينما طلبت بنت الشاطئ أن تحذف بعض آراء أدونيس فيما يتصل بهذا القديم، واعترضت على الأحكام التى قررها أدونيس عن التراث الشعرى، ورفضت معظم ما جاء فى كلامه. واعترض جمال أحمد على صياغة تقرير أدونيس باللغة الشعرية ولم يوافق على فهمه للنقد الأدبى عند العرب.

أما الكاتب الفرنسى رينه تافيرنيه فيرى أن الشعر الحديث لا يمكنه أن يتحرر نهائياً من الشعر القديم، ويلفت نظر أدونيس إلى مخاطر الشعر الحديث الذى يرفض كل القيود. بينما وقف الشاعر يوسف الخال إلى جانب أدونيس وأيد كل ما جاء فى تقريره؛ لأنه يعبر عن خط مجلة «شعر».

ولم يدم هذا الوفاق بين يوسف الخال وأدونيس كثيراً؛ إذ اختفى اسم أدونيس من عضوية مجلة «شعر» فى منتصف السنة السابعة من حياتها عام ١٩٦٣ مع العدد السابع والعشرين. وأحدث خروجه من المجلة ضجة وبلبلة فى أوساط كتاب المجلة، بخاصة عندما صرح أدونيس أن المجلة لم تستطع أن تنتقل بالسهولة نفسها إلى الجانب الآخر الإيجابى من مهمتها التحويلية بعد أن أنجزت بنجاح الجانب «السلبى» منها، المتمثل فى تحطيم القلعة الشعرية القديمة. وهكذا، انهارت تحت وطأة الارتباك والتشويش فيما يخص طبيعة المبنى الجديد وأبعاده... ثم يشير أدونيس إلى خطأ فادح ارتكبته مجلة شعر عندما أدخلت هاجس البحث إلى عالم ثقافى يسيطر عليه هاجس المذهبية كبديل للعالم الثقافى السائد. وأن خطر المذهبية كامن فى تقسيم الناس أحد اثنين: وفياً أو خائناً، مؤمناً أو هرطوقياً، مخلصاً أو مرتداً، مع أو ضد. وليست قضيتها كيف أبحث وأبدع، وإنما هى كيف أصنف الناس وأمارس الدينونة (انظر كلام أدونيس كاملاً فى النهار العربى والدولى ١٨ شباط ١٩٧٨).

وفى الوقت الذى شقت مجلة «شعر» طريق الحداثة الشعرية العربية، اعتزل أدونيس العمل مع يوسف الخال؛ لأن تطلعاته كانت أبعد مما تصبو إليه مجلة «شعر»، أو كما وصف يوسف الخال سبب خروج أدونيس من أسرة «شعر» بأن المجلة كما يراها أدونيس لم تحقق طموحاته، وكان يعتريه إحساس بالتفوق والتفرد، والمجلة ضيقة عليه (حديث خاص ليوسف الخال).

وتوقفت مجلة «شعر» عن الصدور بعد انفصال أدونيس عنها بمدة قصيرة.

وقد وقع، بالفعل، خلاف فكرى بين يوسف الخال وأدونيس؛ فيوسف الخال كان يهدف إلى تغيير الثقافة العربية ليحل محلها ثقافة غربية متطورة تكتب باللهجة اللبنانية، وهذا ما قام به فى أواخر حياته. أما أدونيس فيخالف يوسف الخال رأيه ويؤمن بأن الثقافة العربية، شأنها شأن أية ثقافة أخرى، فيها الجانب السلبى والجانب الإيجابى. وعلى الأديب العربى أن يبدع فى تراثه بلغته.

ويتضح هذا الأمر من خلال رسالة وجهها أدونيس إلى يوسف الخال فى (٢٠ كانون الأول ١٩٧١)، ويذكر فيها بعض أسباب اختلافه معه ومع مجلة «شعر». ويقول:

> الوجود العربى والمصير العربى يؤسسان حقيقتى... فليس العرب «شيئاً» وأنا «شئ» آخر يقابله... فلا هوية لنا خارج الهوية العربية. وهذا ما أعلناه، وأكدناه منذ تلاقينا فى مجلة «شعر». فالحياة العربية (منذ سقوط بغداد بين يدى هولاكو) تحولت هى نفسها إلى سقوط مستمر، وربما اليوم تتخبط فى أعمق مهاوى السقوط والانحلال. أنت تتخذ من الظاهرة دليلاً على سقوط العرب وتعلن «انفصالك» واقفاً على ضفة ثانية. أما أنا فأتخذ منه على العكس دليلاً على نهوض العرب، وأعلن ارتباطى الكيانى بهم وجوداً ومصيراً. والفرق بيننا ـ هكذا أصبح الآن كما يبدو ـ هو أنك لا ترى من العرب غير الذين سقطوا أو الذين يجب أن يسقطوا: لا ترى

غير القشرة التى لا تشكل فى الشجرة غير جزئها الميت. وإننى أرى العرب فى نفسى: إننى أسكن وأتنفس على الرغم من كل شئ فى الجــذر والنسغ . (انظر هذه الرسالة كاملة فى كتاب زمن الشعر، ص٢٤١)

ولدت هذه الرسالة صدمة ليوسف الخال؛ إذ كشفت بكل وضوح أهدافه وأهداف مجلته.

ودخل أدونيس بعد هذه الرسالة، فى مرحلة جديدة مرحلة تأسيس ثقافة عربية جديدة على أصعدة الشعر والفكر والكتابة تركت آثارها العميقة والكبيرة فى جيل الشباب العربى.

وتعرض أدونيس فى هذه الفترة لانتقادات كثيرة، خاصة بعد كتابة بحثه (الثابت والمتحول)، وديوانه (مفرد بصيغة الجمع). وأصبح هذان العملان مدار بحث ومناقشات وجدل فى الأندية الثقافية وقاعات التدريس الجامعى وعلى صفحات الصحف والمجلات.

ومما قيل فى (الثابت والمتحول) إنه كتب ضد السلطة السنية، عبر التاريخ الإسلامى؛ إذ روج للحركات السرية فى الإسلام والأحزاب المعارضة لهذه السلطة.

وقيل فى (مفرد بصيغة الجمع) إنه ديوان شعرى خرج فيه الشاعر على أسلوب الشعر العربى شكلاً ومضموناً، وكان الشاعر يرمى إلى تفكيك البنية الفنية للقصيدة القديمة. وخلق لغة شعرية جديدة لتحل محل اللغة الشعرية القديمة ولغة القرآن الكريم.

إن معظم هذه الأحكام على نتاج أدونيس كانت سريعة وبحاجة إلى دراسة أعمق وأشمل. ولقد وجدت هذه الأحكام السريعة من قبل بعض العلماء والنقاد ورجال الدين قبولا لدى شريحة واسعة من المثقفين، دون مناقشة.

وهكذا، وفى كل مرة، لا يخرج أدونيس من معمعة إلا ليدخل فى أخرى أشد شراسة وأكثر مغامرة، والناس من حوله فريقان: فريق يؤازره، وفريق يخاصمه.

وما كانت الضجة الكبرى الأخيرة إلا مشهداً من «المسلسل الأدونيسى» الذى لا تنتهى فصوله الدرامية. فكلمة أدونيس التى ألقاها فى مؤتمر غرناطة (١٠ كانون/ ديسمبر١٩٩٣) كشفت هشاشة الواقع الثقافى فى العالم العربى. فمعظم الردود على كلمة أدونيس جاءت تبعاً للواقع العربى الممزق سياسياً وثقافياً واجتماعياً.

وإليك كلمة أدونيس:

تنتمى إسرائيل جغرافيا إلى منطقة من العالم تقوم ثقافتها أساساً على التمازج والتنوّع منذ السومريين والكنعانيين والفراعنة. إنها ثقافة تركيبية.تبنت المسيحية هذا الاتجاه فكان لها بعد ثقافى يتجاوز خصوصيتها الدينية، بحصر المعنى، وجاء بعدها الإسلام فحقق الأمر نفسه.كان عالما ثقافياً إلى جانب كونه عالما دينياً.

السؤال الذى يجب أن يطرح على إسرائيل فى هذا الإطار، بخاصة فى إطار السلام وما بعده هو التالى: هل ستعطى إسرائيل اليهودية بعداً ثقافياً يتطابق مع انتمائها الجغرافى، ومع خصائص التمازج والتنوع فى ثقافة المنطقة التى تنتمى إليها؟ فنرى فيها مثلاً زواجاً مختلطاً وتعليماً مفتوحاً، ونرى فيها مثلاً آخر وزيراً مسيحياً أو مسلماً لا بوصفه يمثل أقليته، بل بوصفه يمثل إسرائيل، إسرائيل كلها كما كان الشأن فى التاريخ العربى الإسلامى بالنسبة إلى اليهودى، والمسيحى، وكما هو الشأن فى المملكة المغربية. يرتبط هذا السؤال، عمقياً، بمسألتى السلام والهوية. فمن دون هذا التمازج، سيبقى السلام إذا حدث، قائما بين هويات مغلقة ومتنافية، سيبقى سطحياً، ومن خارج، وسوف يظل المكبوت التاريخى فى الذاكرتين العربية واليهودية قويا حاضرا وفعالاً، وتتمثل نواة هاتين الذاكرتين فى قبليات دينية تنطوى على نظرة لا تقر، بالآخر، إلا بوصفه غريباً، أو إلا إذا كان مستتبعاً، وفى هذا ما يجعل الهوية، هوية الذات وهوية الآخر ملتبسة، ولا يجدث حوار عميق، أو سلام حقيقى بين هويتين، لا ترى كل منهما إلى الأخرى، إلا بوصفها ملتبسة، ولا تكتسب

الذات فرادتها إلا وجها لوجه مع آخر تعترف بآخريته وباختلافه. إلغاء الآخر هو إلغاء للذات. هكذا، يستلزم السلام على المستوى الثقافى، إعادة ابتكار الأفكار والمفهومات. حتى الهوية ذاتها لاتعود فى هذا الإطار معطلة، وإنما تصبح سؤالاً وبحثاً؛ بتعبير آخر انتظاراً متواصلا.

هذا نص كلمة أدونيس الذى أقام الدنيا الثقافية ولم يقعدها. إذ اختلف القراء فى تفسير وتأويل هذه الكلمة إلى حد التناقض، مما حمل بعض الجهات الأدبية والسياسية والحزبية أن تطلب من أدونيس تفسيراً واضحاً لكلامه، قائماً على قطعية الدلالة لاعلى ظنيتها.

وجاء الردّ الأول على أدونيس من اتحاد الكتاب العرب بدمشق بطرده من الاتحاد. وجاء تعليق فى ملحق جريدة «النهار» يقول:

> ووسط فرحة الاحتفال بنيل أدونيس جائزة ناظم حكمت فى اسطنبول (السبت ١٤ كانون الثانى ١٩٩٥) فوجئت الأوساط الأدبية العربية بقرار صادر عن اتحاد الكتاب العرب فى دمشق بطرد أدونيس من عضويته، وبتهمة مشاركته فى لقاء غرناطة الذى نظمه الأونيسكو عام ١٩٩٣ (ملحق جريدة «النهار» السبت ١ شباط١٩٩٥).

وما يلفت النظر، ويسترعى الانتباه ويدعو إلى التساؤل: لماذا جاء طرد أدونيس فى هذا الوقت بالذات بعد مرور سنتين تقريباًمن لقاء غرناطة؟ وهناك سؤال آخر يلقى الضوء على مجريات الأمور التى أدت إلى هذه العاصفة ضد أدونيس: لماذا ألغى الاحتفال الذى دعت إليه كلية الآداب ـ الفرع الأول فى الجامعة اللبنانية تكريماً لأدونيس فى يومين من الأسبوع الثانى من شهر آذار ١٩٩٥ بعد الإعلان عنه، وقبل أن يفصل أدونيس من الاتحاد بأسبوعين. والذين دعوا إلى المشاركة فى تكريم أدونيس وبلغوا رسمياً هم : ناصيف نصار (عميد كلية الآداب)، حسن منيمنة (مدير كلية الآداب ـ الفرع الأول) . عباس بيضون، جودت فخر الدين زهيدة درويش، مترى بولس، على حرب، أحمد بيضون، يمنى العيد، عفيف فراج ، عبد الحميد جيدة، رضوان السيد، موسى وهبة، سمير سليمان. وقد بلغوا بتأجيل الندوة دون معرفة الأسباب.

وجاء ردّ إلياس خورى سريعاً على قرار الاتحاد؛ إذ يقول:

> القرار ضد أدونيس يمس الثقافة فى جوهرها. فالثقافة حرية وأسئلة واجتهادات... وأدونيس الذى قدم لثقافتنا وشعرنا الكثير، والذى قال فى ملوك الطوائف رؤيته لفلسطين المستقبل التى يحتضنها الناس بدمهم وحلمهم سوف يبقى علامة كبيرة ومضيئة فى ثقافتنا العربية. ما أخشاه ... ليس الإساءة إلى أدبائنا ؛ بل الإساءة إلى قضية مواجهة الهيمنة الإسرائيلية عبر حشرها فى قرارات تفقد المواجهة معناها بوصفها بحثاً عن الحرية.

(تحية إلى أدونيس، ملحق النهار ـ السبت ٤ شباط ١٩٩٥).

كما وصف فصل أدونيس من اتحاد الكتاب العرب بالعاصفة على الأوساط الأدبية والثقافية فى العالم العربى، كما عنونته مجلة «الوسط» التى فتحت باب النقاش حول كلمة أدونيس التى نشرتها فى العدد ١٦٠ (٢٠ ـ ٢٦ شباط ١٩٩٥).

وجاء رد سعد الله ونوس بالتخلى عن عضويته فى الاتحاد دون أسف، احتجاجاً على فصل أدونيس ويقول:

> قرأت كلمة أدونيس التى ألقاها فى غرناطة ولم أجد فيها ما يدعو إلى التطبيع مع إسرائيل... ولكن هل يحق لنا نحن المثقفين أن نتصرف حيال بعضنا كما تتصرف الجماعات الإرهابية. (الوسط، ص٢٥).

وهكذا يصف الكاتب السورى سعد الله ونوس عمل اتحاد الكتاب العربى بالعمل الإرهابى المسئ إلى كل مثقف عربى مؤمن بالحرية.

وهناك من المثقفين العرب من استغرب انتماء أدونيس إلى اتحاد الكتاب العرب، إيمانا منهم بأنه أكبر من جميع اتحادات الكتاب فى العالم العربى.

فالكاتب إميل حبيبى يرى أن إعلان اتحاد الكتاب العرب عن طرد الشاعر والمفكر الكبير أدونيس عمل بلغ من الهستيريا أعلى درجة، ويعتبر فصله من الاتحاد شرفاً كبيراً له. (الوسط، ص٥٤).

والكاتب المصرى جمال الغيطانى يتساءل أين العيب فى حضور غرناطة، ويقول:

إن أدونيس واحد من الذين لهم موقفهم الشعرى والإنسانى الواضح ويرى هذا الكاتب أن الأمر فى اختلاف وجهات النظر لايعالج إلا بالحوار، وما مؤتمر غرناطة إلا كمثل المؤتمرات الدولية التى يحضرها كل مفكر وأديب (المرجع السابق).

وهكذا يميز الكاتب المصرى جمال الغيطانى بين الحضور السياسى والحضور الثقافى. فالثقافة فى رأيه مشاع بين جميع الناس، أصدقاء وأعداء، كالهواء والشمس والماء، بينما السياسة تفرق بعمق بين الأصدقاء والأعداء؛ لأنها قائمة على المنافع المادية والمصالح الخاصة.

ويرى الشاعر محمد الأشعرى رئيس اتحاد كتاب المغرب أن طرد أدونيس يدل على نفاق مثقفى السلطة... ويجزع على مصير الشاعر الذى طرد من «جنة الاتحاد» ويتوقع الأسوأ .(المرجع السابق)

وهكذا، يسخر رئيس اتحاد كتاب المغرب من اتحاد كتاب العرب بدمشق، ويصفهم بالكذب والنفاق، ويرى أن جموتهم لايمثل الشريحة الثقافية فى سوريا (المرجع السابق).
أما الروائى حنا مينا فقد وجه رسالة إلى رئيس اتحاد الكتاب العرب طالباً تجميد عضويته فى الاتحاد احتجاجاً على فصل أدونيس.

واعترض عدد كبير من الأدباء والشعراء على فعلة الاتحاد هذه، مبدين تأييدهم وتعاطفهم مع أدونيس مثل: سليم بركات، ونبيل سليمان وأنطوان المقدسى. كما اعتبر الروائى المغربى عبدالقادر الشاوى قرار الاتحاد ضد الحرية، بينما الروائى السورى رياض عصمت رأى فى القرار خطأ فادحا، بينما أدان الأديب المصرى إدوار الخراط سلبية الاتحاد، ورأى أن كل المواضيع قابلة للحوار وهزأ الشاعر اللبنانى عباس بيضون من الاتحاد بتصرفه الطائش. وفلسف الناقد الفلسطينى فيصل دراج مواقف أدونيس الفكرية، واعتبر موقفه فى غرناطة يمشى مع منافيه المتكاثرة، فهو لايخرج من منفى حتى يدخل فى منفى آخر، ويصف قرار الاتحاد بالقرار الجاهل. (انظر المرجع السابق، مجلة «الوسط»)

وتسرع الدكتورة زهيدة درويش جبور بالرد على اتحاد الكتاب العرب واصفة قراره بالجائر الظالم، وترى أنه لايوجد فى العصر الحديث شاعر له خصوم مثل أدونيس، وتدعو إلى موقف أخلاقى فى خصومتنا مع الآخرين وأن نتأمل ذواتنا بموضوعية. (جريدة «النهار»، ١٥ شباط ١٩٩٥)

وبمقالة طويلة يعترض الدكتور سماح إدريس على فصل أدونيس، ويخاطب رئيس الاتحاد على عقله عرسان موجهاً إليه اللوم على إصدار حكمه بفصل أدونيس. («النهار»، ١٧ شباط ١٩٩٥)

أما الشاعر اللبنانى شوقى بزيع فيضع عنواناً مثيراً لكلمته: «دم أدونيس المهدور مرتين». ويرى أن أدونيس أسس الحداثة الشعرية، كما أسس الحداثة العقلية فى عصرنا الحديث ويرفض وجود الاتحاد شكلاً ومضموناً.(ملحق النهار، ١٠١ آذار ١٩٩٥)

ويقيم ريمون جبارة شعر أدونيس؛ إذ يقول فيه: إن أدونيس جعل للشعر العربى مكانة عالمية. ويأخذ على الاتحاد تصرفه اللا أخلاقى ضد أدونيس (المرجع السابق). وشارك الشعر النسوى فى هذه المعركة. فهذه منى السعودى تهدى أدونيس قصيدة بعنوان «نخب الصفاء» («النهار»، ١٦ شباط ١٩٩٥) وكذلك الشاعرة هدية الأيوبى قصيدة «مسرح الظل» مهداة إليهم جميعاً من سقراط إلى أدونيس. («النهار»، ٢٢ شباط ١٩٩٥)

وهكذا، حركت كلمة أدونيس فى مؤتمر غرناطة الأقلام العربية بين مؤيد ومعارض وشحذت الأذهان والعقول فى فترة كان اليأس يدب فى نفوس الناس.

فالأديب صقر أبو صقر قدم لنا معلومات موسعة وشاملة حول موضوع أدونيس؛ فكلمته «أدونيس ومكارثى وبينهما حراس النواويس العربية» وثيقة أدبية معاصرة تتناول الأحداث الأدبية، وتعرض أسماء أدباء وشعراء كثر قلما سمع بهم أحد. ويرى أن قرار اتحاد الكتاب بفصل أدونيس بدعوى

التطبيع الثقافي مع العدو الإسرائيلي جعله ـ أي الاتحاد ـ يخسر آخر مآثره. (ملحق «النهار» ١٨ آزار ١٩٩٥)

وبعد قرار الطرد هذا يكتب الناقد كمال أبو ديب مقالة طويلة في هذا الموضوع بعنوان يضمنه بيتاً مشهوراً في الهجاء عند العرب «.... أبشر بطول سلامة يا أدونيس»فالمكتوب، كما يقال: يقرأ من عنوانه. بدأ مقالته بهجاء الاتحاد لفعلته الشنيعة. وبرأ أدونيس من كل تهمة وخيانة، ولم يجد في كلمة أدونيس أية دعوة إلى التطبيع الثقافي مع إسرائيل. فأسلوب أدونيس له خصائص ومميزات مختلفة عن غيره من الأدباء والشعراء، وليس غريباً أن لايفهم على عقله عرسان مضمون كلمة أدونيس. وشرح كلمة أدونيس شرحاً خاصاً يخالف فيه شرح الآخرين الذين ناصبوه العداوة. (جريدة «الحياة»، ١٩٩٥/٣/٥) أما رئيس تحرير مجلة «القاهرة» الأستاذ غالي شكري فقد كتب افتتاحية أحد أعداد المجلة بعنوان «ليس دفاعاً عن أدونيس»، وقال فيها:

> وتبرهن اتحادات الكتاب العرب في معظم أقطارنا على أنها ليست من المنظمات الديمقراطية التي يمكن لها أن تسهم في بناء المجتمع المدني. (مجلة «القاهرة»، عدد مارس ١٩٩٥)

ويقابل هذه المواقف المؤيدة والمناصرة لأدونيس ضد قرار اتحاد الكتاب العرب، مواقف لأدباء وكتاب مؤيدة لقرار هذا الاتحاد وتأخذ على أدونيس مشاركته في مؤتمر غرناطة الذي شارك فيه عدد من مفكري اليهود. ومن أشد الأصوات استنكاراً صوت الدكتور سامي سويدان الذي كتب بإسهاب حول إيجابيات الاتحاد بفصل أدونيس، بعنوان «هلوسات المستنكرين» (جريدة «السفير»، ٢١ ـ ٢ ـ ١٩٩٥)، و«المثقف العربي من الطليعة إلى الفجيعة» («السفير»، ١ ـ ٣ ـ ١٩٩٥ و٢ ـ ٣ ـ ١٩٩٥). وقد أفاض في موضوعه وأسهب في تحليل مواقف أدونيس السلبية ـ في رأيه ـ وعرض لعدة اتجاهات أدبية وسياسية واجتماعية، وأخلاقية، وقومية ووطنية ومذهبية لأدونيس يتهم بها أدونيس بالتخريب ويتخذ من كلمة أدونيس في غرناطة مناسبة لينتقل منها إلى مقالة كتبها أدونيس بعنوان «الصلاة والسيف أو الديمقراطية المتوحشة» التي نشرتها مجلة «القدس» (العدد ٥٧٢) حيث يتهم أدونيس بأنه وقف إلى جانب الغزو الأمريكي للعراق. ويستنتج الدكتور سويدان من كلام أدونيس: أنه كان يساوي في حرب الخليج بين الظالم والمظلوم ، بين الولايات المتحدة الأمريكية والعراق.

حقيقة الأمر أنني حصلت على مقالة أدونيس التي نشرتها مجلة «القدس» التي تصدر في لندن، ووجدت فارقا كبيراً بين ما قاله أدونيس وما فهمه الدكتور سويدان ـ مع تقديرنا الكبير لفهمه ـ إذ عالج موقف أدونيس بأسلوب استفزازي وعدائي. فأدونيس ـ كما يعلم الدكتور سويدان ـ في مقالته يطرح موضوع الأنظمة الديكتاتورية في العالم التي تشجعها وتساندها الإمبريالية الأمريكية، ويقول أدونيس في هذا المقال: إن غياب الديمقراطية في هذه الأنظمة العربية الديكتاتورية هو الذي تسبب في الهزائم والدمار والتشريد.

وجملة القول أن أدونيس يوصف بما وصف به المتنبي «الشاعر الذي ملأ الدنيا وشغل الناس». وأمر الثقافة العربية ليس مرهوناً بشخص أو جماعة على صعيد التطبيع أو التغير؛ إن أمرها مرهون بحركة تاريخية طويلة سياسية واجتماعية ودينية واقتصادية. فالهروب من التطبيع الثقافي مع أية أمة لاينجي هذه الثقافة من الضعف والاضمحلال، بل المواجهة بقوة هي التي تبعث فيها الحياة من جديد. أو كما يقول أدونيس: «الوحل الذي تهرب منه، يسيل في الماء ذاته الذي تشربه» .(أبجدية ثانية، ص٢٠٤)

فالعالم من حولنا تغير، ويتغير نحو الأفضل، ويجب علينا أن نتحرك من مكاننا، ونتطلق نحو تحقيق المثل والقيم المعاصرة من علوم وقوانين تحمي حرية الإنسان وتمجد الحق. هكذا يرى أدونيس ويؤكد دور الثقافة العربية في بناء جانب مهم من الحضارة الإنسانية. وقد أكد الكاتب المصري الراحل سعد الدين وهبة الذي كان يقود الحملة في مصر ضد أي نوع من التطبيع مع إسرائيل، بقوله:

> إن الأمور ليست اعتباطية ونحن لسنا خائفين من الغزو الثقافي، ولسنا بمنعزلين... وأؤكد أن الثقافة الإسرائيلية لا تساوي شيئاً يذكر بالمقارنة مع ثقافات الدول الأخرى. (مجلة «الوسط»، عدد ١٧٣ ، ص٥٢).

وللشاعر اللبنانى أنسى الحاج رأى خاص فى مفهوم الثقافة والتطبيع، وما طرحه أدونيس فى إسبانيا؛ إذ يقول:

إن الثقافة اليهودية المتغلغلة فى أدب العصر وفكره وفنونه بفضل الإعلام الغربى لا تنتظر سلاماً ولا تطبيعاً مع إسرائيل كى تصل إلينا. لقد وصلت وانتهى الأمر. وصلت عبر كل شئ من الفلسفة إلى السينما. وصلت، ومن زمان، بفضل جهلنا وتخلفنا. ولكن أيضـا، وخصوصـا؛ لأن أدوات الإيصال هى أكبر من التصدى لها بإمكاناتنا التعيسة. إذن، علام تقوم القيامة لاشتراك شاعر عربى فى مهرجان أو مؤتمر انعقد فى إسبانيا، على كون مثقفين يهود حضروه؟ وهل فى الغرب شئ ذو معنى لايحضره يهود؟ «معاقبو» أدونيس على ما لا أدرى، إنما يعاقبون نموذجاً من أفضل ما فينا وكأنهم يؤدون خدمة للسياسة الإسرائيلية.

(انظر: مجلة «الناقد» ، عدد آيار ١٩٩٥).

وفصل أدونيس من الاتحاد يحمل الشاعر أنسى الحاج إلى طرح موضوع «الحرية»، إنه مع حرية الكاتب ولو «أخطأ». ولايجوز ـ فى رأيه ـ أن يعامل الكاتب معاملة الموظف الذى يعاقب ويوصف بالعمالة والإجرام والخيانة.

ويتساءل أنسى الحاج باستغراب إلى أى نتيجة يقود فصل أدونيس من اتحاد الكتاب العرب بعد تخوينه؟ (المرجع السابق)

وتختلف الآراء حول موقف أدونيس إلى حد التناقض فها هو الدكتور صبرى حافظ فى مقالته «قضايانا أو قضايا أدونيس المعاصرة؟» (مجلة «الآداب»، مارس آذار ١٩٩٥)؛ يعتبر الدافع الرئيسى لاشتراك أدونيس فى الندوة التى نظمها اليونسكو فى بيت الحكمة فى تونس هو أن ينال جائزة نوبل للأدب بماله من علاقات قوية باليونسكو. واعتبر اشتراك أدونيس مع مثقفين يهود فى مؤتمر غرناطة للهدف ذاته. وفى المقالة ذاتها يشن هجوماً على أدونيس فيه، فى رأينا، تجنٍ عليه؛ إذ يأخذ عليه موقفه الإيجابى من الإمام محمد عبدالوهاب، حيث علا به، كما يزعم الدكتور صبرى حافظ، إلى مرتبة الرسول محمد. ولقد مر بنا كيف هاجم ابن باز الوهابى أدونيس، وكذلك الشيخ محمد القرنى.

ومجمل الأمر، فالمسألة ليست مسألة أدونيس بقدر ماهى مسألة الحرية والإبداع فى العالم العربى، مسألة الثقافة العربية التى تواجه ثقافات علمية وأدبية متطورة.

فالكلام على أدونيس له بداية وليس له الآن نهاية، ـ مادام أدونيس يبحث ويكتب ويفكر.



# أدونيس:

## دراسة فى الرفض والبعث

ز. خان*

مـقدمـة

١ ـ خلفية أدبية

كان هناك تدهور ملحوظ فى مستويات الشعرية بعد الازدهار الكبير للشعر العربى فى فترة العباسيين. وفى القرن التاسع عشر حدث اتصال بالغرب استجاب لسلسلة من التغيرات في الشرق الأوسط، خصوصاً بالنظر إلى الشعر. نبذ الكلاسيون الجدد بزعامة البارودى (١٨٣٩ ـ ١٩٠٤) المحاكاة والتلاعب اللفظى اللذين وقع الشعراء فريسةً لهما، مؤيدين العودة إلى الصيغ والأساليب العباسية. مع فجر القرن العشرين، انطلق شعراء مثل مطران، كانوا قد رزحوا تحت نير القيود التى فرضتها أعراف الكلاسيين الجدد. تحاشى مطران (١٨٧٢ ـ ١٩٤٩) وشعراء ما قبل الرومانسية حشو الكلام فى شعرهم، فتميز ببناء منطقىّ. كان ذلك استهلالاً للحركة الرومانسية العربية التى بدأت، تقريباً بعد قرن من مثيلتها الأوروبية، متأثرة بها. كان الشاعر التونسى، الشابى (١٩٠٩ ـ ١٩٣٤)، واحداً من الممثّلين اللائقين للتعبير الرومانسى. وعلى التقريب ارتبط بالرومانسيين، أسلوبياً ومرحلياً، شعراء المهجر فى الأميريكتين، حيث تولّدت مقارنة بين (الصباح الجديد) للشابى مع (المساء) لأبى ماضى (١٨٨٩ ـ ١٩٥٧). عموماً، انحسرت شعبيتهما بعد الحرب العالمية الثانية، فتناتج جيل انعكست عليه الوقائع الاجتماعية والسياسية المؤلمة فى الحياة العربية. من بين التمثّلات الرائدة لهذه الحركات الجديدة نجد الماركسيين العراقيين البياتى (١٩٢٦ ـ )والسيّاب (١٩٢٦ ـ ١٩٦٤)، اللذين تورّطا لنجدة الواقع المغاير بشعرهما الواقعى الاشتراكى. صاحب ذلك بعض الابتداع الحرفىّ، كان تأثير ت. س. إليوت واضحاً عليه.

من الصعب تخيّل الدرب الذى سار عليه الشعر العربى الحديث دون تأثير ت. س. إليوت والتصويريين (الداعين

* ترجمة: محمد عيد إبراهيم، شاعر ومترجم، مصر.

للتحرر والوضوح). فإنهم لم يقوموا بتثوير المجاز فحسب، بل إنهم ـ بأهمية مساوية ـ قاموا بتغيير شكل وأسلوب الشعر العربي، وبهذا تولّدت حركة الشعر الحر. تلك كانت أداة طليقة بشكل واسع لنازك الملائكة (١٩٢٣ ـ ) ضبطت فيها تقنيات جديدة محتفظة بمزاج رومانسيّ مفارق، بينما كان السياب أحد الرمزيين، الذين استخدموا كلاً من الأساطير الشرقية والغربية فى زخم لإثراء شعرهم.

**٢ ـ أدونيس**

ينبغي النظر إلى هذه الأطروحة بالخلاف مع خلفية هذه التطورات الأدبية. وأدونيس هو اسم مستعار لواحد من أكثر الشعراء العرب الحديثين طليعية. هو على أحمد سعيد، ولد حوالى ١٩٣٠، فى قرية قصّابين، التي تقع بالقرب من ساحل المتوسط السورى. تربّى فى بيئة علَويّة تقليدية، درس فى المنزل، مستذكراً القرآن، قارئًا للكتّاب والشعراء العرب القدامى، وتعلّم المأثورات الشعبية الشيعية من والده الذى عاش معه حتى بلغ الرابعة عشرة . فى ١٩٤٤، خصلت سوريا على استقلالها بزعامة شكرى القوتلى، فقام بجولة قومية النطاق. صرَف أدونيس همّه لكتابة قصيدة عن زيارته لجبلة القريبة كي يتلوها فى مراسم الخطاب الرسميّ. تركت قصيدته الفتية أثراً دامغًا على الرئيس، الذى أكّد أن الولد قد تلقّى التعليم «السليم». وبعد خمس سنين فقط من الدراسة المنتظمة، حصل على البكالوريا (حينذاك نظّم مظاهرات ضد القوات الفرنسية المتمركزة فى سوريا). تخرج بدرجة أستاذ فى الفلسفة والأدب من الجامعة السورية فى دمشق، «الصوفية العربية» كانت عنوان أطروحته. أثناء إقامته فى العاصمة انضمّ أدونيس إلى الحزب القومى الاشتراكى السورى وانهمك فى أنشطته السياسية. فى هذه الفترة، قابل زوجه، فيما بعد، خالدة سعيد، التى قاسمته آراءه الأدبية والسياسية، وكانت عضواً نشطًا فى الحزب السابق كذلك. سجن أدونيس لفترة وجيزة فى ١٩٥٤، وتزوج فى العام ١٩٥٦ وانتقل إلى لبنان المجاور، حيث عاش بها حتى ١٩٧٥. بالإضافة إلى التدريس والصحافة الأدبية، حصل أدونيس على منحة من الحكومة الفرنسية للدراسة فى السوربون ١٩٦٠. عند عودته إلى بيروت حصل على الجنسية اللبنانية. وبحلول عام ١٩٧٣ نال درجة الدكتوراه من معهد الآداب الشرقية فى جامعة القديس يوسف ببيروت.

وبينما كان فى بيروت ، شارك يوسف الخال فى تحرير مجلة (شعر) الفترة من ١٩٥٧ ـ ١٩٦٣. وقد حدّد أدونيس مراميه فى مقالة تدعى «محاولة لفهم الشعر الجديد». فى رأيه أن الشعر الجديد رؤية، أنه تمرد على الأشكال والأساليب الشعرية التقليدية. يسبر الشاعر أغوار الحقيقة فى الكون، يتسامى بنبوءة على الفهم المبتذل. كل الصلات الملتبسة والمعانى الخفية قد انكشفت لديه، وكل الانفعالات التى تستثيرها محيرة ومرتبكة. وبالتالى، فإن الكلمات مصادر كامنة للإلهام والابتكار، ومهمتها إعادة تخليق اللغة. ينفعل الشاعر بحدود الوزن والقافية، كى يجد الانسجام الداخلى الذى تقتضيه القصيدة؛ ولذا فهو يواصل التجريب. فهو يرفض لشعره أن يصير أداة لأى إيديولوجيا. (الشعر ليس انعكاساً، بل غزو. ليس تخطيطا بل ابتداع).

لأن الشعر الجديد ينبغى أن يكون وثيق الصلة بالمستقبل، فلابد أن يتجنب «الحدَث». ولأنه يتجنب «الحدث»، فلم يعد واقعياً أى يتعامل مع مقولات نثرية، بل إن الشعر «العظيم» يساهم فى الوجود (يناقض أدونيس نفسه هنا، لأن كثيراً من شعره يعتمد على خبرة شخصية). ينبغى للرؤية أن تشتمل على دلالة كونية وشخصية، وينبغى أن يعززه مجاز مبتدَع طازج. فى الأخير، فإن هذا الشعر الجديد يتجنب التنميق السطحى محتفظاً ببساطة الأسلوب.

وبينما كانت نازك الملائكة ذات النزعة القومية العربية اللاهبة تعارض «الغزو الفكرى» الغربى، كانت مدرسة شعر ترحب به، بمحاكاته، مؤملة فى تخطّى التطور الأدبى بالغرب. وقد عبّر أدونيس عن تورّطه سياسياً بشكل شعرى شايع تثبيت القيم «العربية» التى كان ضداً لها. بعد هزيمة ١٩٦٧، صار أدونيس غير منسجم مع النزعة القومية السورية. أدرك حينها أنّ هناك مقولات أخرى ينبغى التوجّه إليها فى العالم العربى. لدى هذه النهاية ابتدأ مجلته «مواقف» عام ١٩٦٨، التى آزرت شعراء ماركسيين وثوريين. كان عقد المجلة الجديدة، تبعاً لأدونيس، هو «أن المجلة تعبيرنا، شئ حيّ منا، يتمّمنا، لذلك فهى حقيقتنا المتزامنة ورمزنا، إنها تمثّل

شتات جيلٍ عربيّ بتجربةٍ قد انكسرت، بها سوف نبحث ونبدأ بنياناً من جديد». بعد انتقاله إلى دمشق ١٩٧٥، فإن أدونيس يعيش الآن فى باريس مع زوجه، الناقدة الأدبية البارزة خالدة سعيد، ويصدر «مواقف» من العاصمة الفرنسية. بسبب التأثير الفرنسيّ على وطنه الأم، كان من المحتّم على أدونيس أن يتأثر بالشعر الفرنسيّ الحديث خصوصاً سان چون بيرس (اسم مستعار لألكسى ليچير، ولد ١٨٨٧). فى شعر أدونيس عناصر من النفّرى الصوفى يمكن إدراكها، خاصة فى استخدامه «الأنا» النرجسية حيث «أنا» قد تعنى كذلك «العالم» فى كلام الصوفية. وبينما أعماله كانت ذات تأثير غالب على الأجيال الأصغر من الشعراء، فقد أثارت فى الوقت نفسه جدلاً بالعالم العربى. عموماً، فإن شعره وكتاباته النقدية الأدبية قد انتشرت وتم تقدير مجالها. ويحمل هذا شهادة على التأثير الشاسع لمجمل كتاباته، التى تتعامل مع مقولات الثقافة والتقاليد، على المثقفين العرب المعاصرين.

**٣ ـ هذه الدراسة**

كل هذه الخلفية المعلوماتية مهمة فى سياق هذا المقال. غرضها تمحيص تيمات الرفض والبعث لدى نقاط معينة فى أنشطة الشاعر المبكرة، تتراوح بين الخمسينيات وأواخر الستينيات. وتهدف إلى توضيح أنه برغم تطرقه إلى طرقٍ أخرى، فإن هذه التيمات ما زالت تسرى فى أعماله.

إن التعاقب الذى تظهر به القصائد، مع ما تحويه بالضبط، يعكس المراحل المختلفة لتطور الشاعر فكرياً وأدبياً. وفى أحيان نجد إحدى هذه التيمات المذكورة آنفاً لها توكيد أكبر عنده، لأسباب تتعلّق بتقلّب قناعاته الإيديولوچية. خذ «أبحث عن معنى» من (قصائد أولى) ١٩٤٨ ـ ١٩٥٥ كبداية وعبارة أساسية عن «مطلب» الشاعر، بعدها تمحّص «البعث والرماد» من (أوراق فى الريح)، كتبت فى ١٩٥٧. وقد يوصف الشاعر بأنه «تمّوزىّ» فى هذه المرحلة معبّراً من خلال العنقاء و«تموز ـ المسيح» وعقيدته فى إعادة بعث العالم العربى من خلال رماد ماضيه. «مرثية القرن الأول» من (أوراق فى العشب)، كتبت ١٩٥٨ أقلّ تفاؤلاً، وهناك لمحة يأس تشخّص «مزامير، مرآة الحجر، غبطة الجنون، ريشة الغراب» من (أغانى مهيار الدمشقى)، ١٩٥٩ ـ ١٩٦١.

بينما يمكن وصف القصائد الثلاث الأُول بكونها نظرة خارجية إلى حد ما، وتعمل قصائد (أغانى مهيار) كعلامات ترقيم، أسئلة دون إجابة. يبدو أن الشاعر قد رفض العالم منسحباً إلى نفسه، بوحشة سيكلوچية خلو من معتقد مريح فى البعث كان قد آزره سابقاً. على الجانب الآخر، فإن قصيدتى «مرآة» و«الرأس والنهر» من (المسرح والمرايا)، ١٩٦٨ تقترح استعادة معتقده فى إعادة البعث والتجديد، من خلال شخص الحسين (استشهد ٨٦٠ ميلادية) الذى كانت حياته رفضاً مجسّداً، والذى حاز الخلود فى موته.

**أبحث عن معنى**

أبحث عن نفسى فى قوةٍ

تقولُ لى أن أهدم الدنيا

تقول لى أن أبنى الدنيا ؛

أبحث فى نفسى ، فى صبوتى

عن الغد الأجمل والأغنى

أبحث عن معنى

أنظم فيه الأرض والله .

نُشرت هذه القصيدة ١٩٥٧، ويمكن قراءتها بوصفها عبارة مبكّرة لسؤال أدونيس.

إن الغنائية البسيطة ملمح من شعره المبكّر. فهو يوظّف توازياً أعلى فى الأبيات ١، ٤، ٦، مع تكرار «أبحث» التى «تؤكد إيقاع العروض... الذى هو إيقاع الفكرة». إن إدخال الفعل الإيجابى فى البيت ٣ يبدل المعنى بشكل متطرف فى البيت ٢، ويستدعى توازياً مناقضاً. هذه هى التقنية القابضة التى مارسها منافسون آخرون يكتبون الشعر الحرّ، وتتممه التيمة الإيقاعية. يقترح الغزالى أن هناك «مفهوماً نيتشوياً للتدمير لأجل خلق السوبرمان فى مستقبل (أفضل)». ويجادل أيضاً، أن هذه الفكرة من التساؤل المستمر الذى يؤكد مفهوم أن الحاضر ما هو إلا لحظة عابرة فى خدمة المستقبل، وقيمة أى شئ منجز فى مرحليته. ولذلك، فإن العناصر الميتة فى الماضى لابد من تدميرها لبناء مستقبل أفضل. على هذا، يكون التدمير والبناء بالنسبة إلى أدونيس

عنصرين متلازمين لأى مسعى «تطورىّ». معبراً عن أمنية للتوليف بالحذف لله والأرض، يبدو للشاعر أنه يردّد صدى تحدّ نيتشوىّ «الرب ميت». بهذا الرفض لفكرة الألوهية كليّة القدرة (القيم الأخلاقية المؤسّسة)، فإن أدونيس يبدأ رحلة سوف تستكشف آفاقًا سيريالية وتعيده أخيراً إلى جذوره القومية الشيعية ـ الصوفية.

**البعث والرماد : نشيد الغربة**

غربتك التى تُميتُ ، غربتى ـ
لا أمّ فوق صدركَ الموثق
باختناقه
لا أبَ يُحييكَ حنوّ قلبه .
غربتك ، الوحيد فيها ، غربتى
غربة كلّ بطلٍ يحترق
يُولد فيه الأفق .
......
هَجَرتُها ـ
هجرتُ أمى مكرهًا معذّبًا
تركتُها على الحصير ، قطعةً من الحصير، تائهًا
يدى مـعى وجبهـتى على الحـصير، والتـراب فى فمى .
هجرته ،
أبى الذى أطعمنى جفونه
علّمنى محبّة الجميع ؛
وها أنا أعيش مثل طائر مطارَد .
أغنيتى ، يُقال عن أغنيتى،
غريبة ،
ليس بها من الركام وتر ولاصدى
وجبهتى ، كما يُقال ، مثلها غريبة .
..........

للموت ، يا فينيق ، فى شبابنا
للموت فى حياتنا
بيادرٌ ، منابعٌ
لها المسيح ضفتان ، والصليب جبلٌ وكرمةٌ.
ليس رياحَ وحدة ،
ولاصدى القبور فى خطوره .
وأمس يافينيق ، أمس واحدٌ
ماتَ على صليبه .
خبا وعادَ وهجهُ
كان يُرى بحيرة من كرز
حريقةٌ من الضياء ، موعدًا .
خبا وعادَ وهجهُ
من الرماد والدجى
تأجّجا .
وها ، له أجنحةٌ بعدد الزهور فى بلادنا
بعدد الأيام والسنين والحصى
مثلك يا فينيقُ فاضَ حبّه
علا ، أحسّ جوعنا له ، فماتَ ـ ماتَ باسطًا
جناحه ، محتضنًا حتى الذى رمّده .
مثلك يا فينيقْ
يا حاضنَ الربيع واللهبْ
يا طيرى الوديعَ كالتعبْ ،
يا رائدَ الطريق .

**البعث والرماد : ترتيلة البعث**

فينيقُ ، يا فينيق
يا طائر الحنين والحريق
..........

فينيق مُت ، فينيق متْ
فينيقُ ولتبدأ بك الحرائقُ
لتبدأ الشقائق
لتبدأ الحياةُ
فينيق يا رمادُ يا صلاةُ .
نيراننا جامحة الأوار كى يولد فينا بطلٌ
مدينةٌ جديدةٌ .
نيراننا الخفية الحدود فى جذورنا
تمجّد الهنيهة التى بها
يحترق العالم كى يصير عالما مثل اسمه ،
مثل اسمكَ ـ الرماد والتجدّد
مثل اسمكَ ـ الحياة والمحبة التى تموتُ فديةً ،
تُحرقنا ، تربطنا بريشكَ المرمّد
لنهتدى .
............
سيدتى أنا اسمى التجدّدُ
أنا اسمى الغدُ
الغدُ الذى يقتربُ ـ الغدُ الذى يبتعدُ .
فى مهجتى حريقةٌ ذبيحةٌ
فينيقُ سرّ مهجتى
وحّد بى ، وباسمه عرفتُ شكل حاضرى
وباسمه أعيشُ نار حاضرى .
سيدتى العجوز لستُ شاعرًا
بالخطر الذى ترين ، ها يَدى مليئةٌ بلحمها
هادرةٌ بدمها .
وها أنا أسيرُ ، دائمًا أسيرُ ، خطوتى
تحبّنى ، وقدمى عاشقة غبارَها ، نافضةٌ غبارَها .

ولا أزال شاعرًا بقوتى
صدرى فى علوّه ،
وجبهتى كأرزة
والشمسُ فى تلفّتى لصيقةٌ .
...........
البطل استدار صوب خصمه
للوحش ألف خنجر
أنيابهُ مطاحنٌ
والظفُر السّنينُ سُمّ حيّة .
والبطلُ القوى مثلُ حملٍ
تموز مثلُ حملٍ ـ مع الربيع طافرٌ
مع الزهور والحقول والجداول
النجميّة العاشقة المياه ،
تموز نهرُ شررٍ تغوصُ فى قراره
السماءُ . تموز غصنُ كرمةٍ
تُخبئه الطيورُ فى عشاشها ،
تموز كالإله .
البطل استدار صوب خصمه
تموز يستدير نحو خصمه :
أحشاؤه نابعةٌ شقائقًا
ووجهه غمائمٌ ، حدائقٌ من المطر .
ودمهُ ، ها دمهُ جرى
سواقيًا صغيرةً تجمّعت وكبرتْ
وأصبحَت نَهَرْ
ولا يزال جاريًا ـ ليس بعيدًا من هنا ـ
أحمرَ يخطفُ البصَر.
واندثرَ الوحشُ وظلّ خصمه الإلهُ

ظلّ معنا شقائقًا
جداولاً من الزّهَرْ
وظلّ في النّهَرْ.
ألبطل اهتدى ، مضى لموته
لا، لن أرى جبينه الغريقَ في غيومهِ
الغريقَ في بذورهِ
ولن أخيط صدره ببؤبؤى .
لا ، لن أراه مطرًا وجثةً من الرياحِ
مطرًا وجثةً من الحقولِ والحصادِ
لن أرى صوّانة الحياة في رمادهِ
ففي غد أرى إليه صورةً جديدةً في بطلٍ يُحبّه
وفي غدٍ أسمعه أغنيةً حزينة مفرحةً .
فينيقُ، تلك لحظةُ انبعاثك الجديد .
صار شبَهُ الرمادِ صار شررًا ولهبًا كواكبيًا
والربيع دبّ في الجذور ، في الثرى،
أزاحَ رملَ أمسنا ـ العجوزَ والثلاثة :
الركام والفراغ والدجى .
فينيقُ خلّ بصرى عليك ، خلّ بصرى،
..........
وخلّنى أشمّ فيها (الجمرة) اللهب الهياكليّ ـ
ربما لصورَ فيها سمةٌ
وربّما تجسّدت قرطاجة :
دقائق الغبار فيها لهبٌ
والطفل فيها حطبٌ ذبيحةُ المصيرِ ،
خلّنى لمرة أخيرة
أحلمُ أن رئتىّ جمرةٌ
يأخذنى بخورها ، يطيرُ بى
لموطنٍ أعرفه أجهلهُ
لربّما لبعلبكّ ، ربما لمذبحٍ هناك .

هذان مستخلصان من سياق قصيدة أطول، «البعث والرماد» ، نُشرت للمرة الأولى ١٩٥٨ ، رغم أنها كُتبت في عام أسبق. أدونيس غالبًا يكرر نفسه؛ وهذا التكرار التعاويذىّ، على غير شبيه من الزهد الصوفى، مخاطِب لآلهة وثنية ترمُز لانبعاث روحىّ لدى العرب (السوريين) . إن البحر غير المنتظم يتنوع مع أمزجة القصيدة ويعزّزها. الشاعر يبحث عن حسّ بالهويّة في ماضٍ فينيقىّ بعيد، «نيراننا الخفيّة الحدود في شروشنا» ، ولذلك فهو يعيش في «أفقٍ» جديد.

هو يرفض أبويه بعد بلوى دمرت روحه، «مكرهًا معذبًا» . خوفه أن يصير «قطعة من الحصير» ، مثل أمه، انعكس على قلقه الخاص أن يصير ثابتًا في دروبه، شيئًا قد يخمد «صدره... باختناقه» . لو قرأ أحد «الحصير» كحصير الصلاة، يمكنه أن يجادل في أن صورة الأم تمثّل دينًا تقليديًا. فهو يختنق على «غبار» ، بينما يكون في سجدة، غير قادر على نفض مشاعره من العبث والفراغ. إن سلمى الجيوسى تطرد تقدير خالدة سعيد لصدمة أن والده احترق حتى الموت فقد تكون من وضع خيال الشاعر. عمومًا، من الممكن أن يُلمّح الشاعر لمشاعره الشخصية حين يكتب «لا أب يحييك حنوّ قلبه» و«أبى الذى أطعمنى جفونه» (علّمه الحكمة والمأثور الشعبىّ) . رغم ذلك، فهو مكره، معذب، بعجزه (الذى يبلغه بـ «يدى معى وجبهتى على الحصير» ) كى يتماثل مع الفينيق ويضحّى بنفسه، يجاهد لإحراز الاعتراف بإبداعه، «صدى» لـ «أغنيته» .

اعتاد أدونيس أن يكون عضوًا نشطًا في الحزب القومى الاشتراكى السورى الذى أسسه أنطون سعادة (١٩٠٤ ـ ١٩٤٩) . وهذا الأخير قد استحثّ «ربط مقولات سوريا القديمة بالاهتمامات العصرية، و(كاشفًا عن) خيوط التواصل الفلسفى ما بين السابق واللاحق» . كان أدونيس أيضًا واحدًا من مجموعة شعراء استخدموا المسيح رمزا له وجوده الشعرى في الكتاب المقدس، أما بول نويل اليسوعى فكان معلمه الناصح.

إن دورة هذه القصيدة، التي تتعامل مع فكرة البعث الروحيّ بعد التحلّل والموت، غنية فى الأسطورة، رمزاً ومجازاً حيّاً. أساطير الفينيق وتموز منسوجة داخلياً مع المسيح، وعذاب الأخير الافتدائى وعودته الظافرة من الموت تمتد لعناق الاثنين السابقين. إن الفينيق طائر عربيّ خرافيّ، غريب، يحرق نفسه كل نصف ألف عام وينهض مجدّداً من رماده، يرمز للبعث الروحيّ لدى العرب الذين يحرقون القديم لأجل حضارة عالمية ستنبعث.

مثل المسيح الذى قال: «اغفر لهم يا إلهى، فإنهم لا يعلمون»، مات الفينيق «محتضناً حتى الذى رمّده». الصليب والمحرقة قد صارا رمزين للتضحية الذاتية، والشاعر يتماثل مع صور ترحّب بالموت كى تتغلّب عليه. ومثل تموز ذلك الإله الفينيقى القديم، الذى تعلن عودته إلى الحياة عن الحياة والخصب، يرمز للمطر والحصاد. مع المجاز المسيحىّ، تموز شبيه بالحَمَل غير المقدّس. إن خصمه، خنزير تقليدىّ، ماكينة قاتلة، يستدعى الجفاف والتدمير. جسم تموز، «مع الربيع طافر»، كل نفس فيه يملأ الأرض بالحياة والأمل، يصير طعاماً للطبيعة فى قربان ظاهرىّ. قارن (إنجيل) يوحنا: ٥٤ ـ ٥٥: «من يأكل جسدى ويشرب دمى فله حياة أبدية. لأن جسدى مأكل حق ودمى مشرب حق». وكذلك (إنجيل) لوقا (٢٢): ١٩ ـ ٢٠: «وأخذ خبزاً وشكر وكسّر وأعطاهم قائلاً هذا هو جسدى الذى يبذل عنكم. اصنعوا هذا لذكرى. وكذلك الكأس أيضاً بعد العشاء قائلاً هذه الكأس هى العهد الجديد بدمى الذى يسفك عنكم». أحشاء تموز تصير شقائق، تعلن الربيع، «وجهه غمائم، حدائق من المطر»، كأنه يقول، كل عام يصل المطر كى يجعل الأرض خضبة ويسرى دمه فى أنهار خلال الأرض مغذّياً لها، كأوردة فى جسد . وهكذا شعلة المسيح التى أعتمت لكنها تتكرر فى أية لحظة، نجد موت تموز درباً للحياة الخالدة، ليصير «لهباً كواكبياً».

ويسمح هذا للربيع أن يزحف «فى الجذور، فى الثرى» مزيحاً «رملَ أمسنا، العجوز والثلاثة: الركام والفراغ والدجى». قد يرمز الثلاثة لليأس، للجدب والجهل، وقد تمثّل العجوز «ثقافة خرِفة (ثقافة إسلامية ـ عربية؟)» معادية للشاعر»، حيث الرمل هو حدّ الضياع الذى ينشد رمزياً خنق الحياة، فى انتشاره العنيد من الصحراء.

إن مجاز أدونيس يستحضر بشكل غير مباشر الربيع اللبنانى الذى «له أجنحةٌ بعدد الزهور فى بلادنا» مستدعياً الطيور والزهور التى تغطّى جانب التلال. إن جبهة الشاعر مثل أرزة طويلة العمر، رمز «لبنان»، وهو يستعيد خلق الإحساس بالشروق المرقّش الذى يضرب العين من خلل خضرة الأرزة، أينما يتوجّه المرء. ويقترح طيوراً رقيقة تبنى عشاشها فى الربيع بتشبيه تموز بـ «غصن كرمة» («أنا الكَرمة» يوحنا ١٥: ١) «تخبئه الطيور فى عشاشها».

اللازمة الأخيرة هى رُقية مُلحّة: إنها ترتيلة للبعث، احتفال، أمل وصلاة. وتجادل سلمى الجيوسى أن أدونيس يفشل «فى إنجاز توليف من الحاضر والماضى» وتحسّ أنه خطل فى فرط التبسيط بالمسيح وجعله مجرد رمزٍ لبعث أمةٍ ينجزه الاستشهاد. وعموماً، فإن الإشارات العاطفية للتعب، وبعلبك وقرطاجة ليست محدودة تماماً فى هذا الخيال الشاسع . فأىّ رمز يمكن له أن يكون تردادا خلال سياق ثقافىّ معين، وبتوحيد ثلاثة رموز كهذه نجد أدونيس فى الحقيقة يرحب بفكرة إعادة الميلاد كى تصير عالمية.

**مرثية الأيام الحاضرة**

عرباتُ النفىْ
تجتازُ الاسوارْ
بين غناء النفىْ
وزفير النارْ
آه الاشعارْ
رحلتْ مع عربات النفىْ.

الريح ثقيلة علينا ورماد أيامنا على الأرض. نلمح روحنا فى بريق شفرة أو على طرف خوذة، وخريف المالح يتناثر فوق جراحنا وما من شجرة أو نبع.

بعيدًا تجر المأساة وجه تاريخنا، وتاريخنا ذاكرة يثقبها الرعب، وسهول غريبة من الشوك الوحشيّ.

فى أية جداول بحرية نغسل تاريخنا المضمّخ بمسك العوانس والأرامل العائدات من الحجّ، الملوّث بعرق الدراويش حيث تنخطف السراويل، ويحبل الصوف بالمعجزة، وتحظى بربيعها جرادة الروح.

الليل يتخثّر وفوق جثث العصافير تدبّ طفولة النهار، والبحر يغلق فى وجهنا سريره، وعبثا يتزحزح الباب الموصد. ونصرخ ونحلم بالبكاء ولادمع فى العيون، وتلوى أعناقنا تحت الريح والصقيع،

وبلادى امرأة من الحمى، جسرٌ للملذات يعبره القراصنة وتصفق لهم حشود الرمل. ومن بابها الصلصالىّ تلمح عيوننا أشياء الناس ـ أضاحىَ لقبور الأطفال، مجامرَ للأولياء، شواهدَ من الحجر الأسود؛ والحقول مليئة بالعظام والرّخم، وتماثيلُ البطولة جيفٌ ناعمة.

ونمضى، صدورنا إلى البحر، وفى كلماتنا يرقد نحيب عصر آخر، وكلماتنا لاوريث لها؛ نعانق جذْر الوحدة، نشمّ الغرابة البكر فى قعر الهاوية، ونسمع مراكبنا ترسل خُوارها اليائس، واليأس هلال طالع والشرّ فى طفولته. وعند مساقط الأنهار فى بحرنا الميْت، يلد الليل أعيادًا وعرائس من الزّبد والرمل ، من الجراد والرمل.

ونمضى، والرعب يحصد الركب ، فى منحدرات من الوحل والنحيب، والأرض تنزف دمًا فى خواصرنا والبحر سدّ أخضر.

فى أى ربّ جديد

تنهض أجسادنا

ضاق علينا الحديد

وضاق جلاّدنا

باسم خرابٍ سعيد

ييأسُ ميلادنا ـ

ضيّقة جباهُ أيامنا والسنون عجفاء راكدة . عواصفنا فى خِرَق وسماؤنا الرملُ وها نحن فى مفارق الفصولِ . نتحصّن بأهدابنا ونمشى تحت سماء فسيحة من البغال والمدافع وغبار المقابر يمسك بأهدابنا ، والأرض كلها بلون أهدابنا وأهدابنا مخيطة بالإبر.

الحياة هزيلة فى هذه الدقائق من العمر . النهارِ لا حواجب له ، وليس للشمس أهداب طويلة ، وتحت أقنعة الجليد والرمل نكبر ويكبر الناس .

الناس ! قشور جديدة من كل صوب ، طعمٌ نادرٌ من الزرنيخ وسماء لا تنضج تحتها السنابل .

الناس! تحت لسنانهم يتكدّس الرماد ، وفوق أنوفهم تتدحرج صخرة الصمت ، وبُناة الممالك يُسرجونهم ويعرضونهم لعبًا فى الساحات وأرائكَ وأعلاما . ولاهمسَ فى بردَى والفرات ، لا لقاح ، لاتململ . السلالة عاقرٌ فى بلادى وخرساء ، والتاريخ يحمل بقاياه إلى أرض أخرى .

أيتها الأرض المفروشة بالوبر، أيتها الخريطة الجامحة من القمح والنفط والمرافئ، يا أرضًا بلون الهجرة وبلون الريح ـ هل سينهض من جديد ، شعبٌ جديدٌ فى حقول الأفيون والقاتّ؟

هل ستنهض ريح جديدة ضد الرمل ؟

وأنت أيها المطر، أيها المطر الذى يغسل الأنقاض والخرائب، أيها المطر الذى يغسل الجيف ، ترفّق أيضًا واغسل تاريخ شعبى ـ

يجهل أن الصخرة الجارحهْ

قصيدةٌ مخنوقةٌ فى الشفاه

ويفهم الجاموسة النابحه

حمامةٌ أو زهرةً أو إله ،

وذات يومٍ تبعث الحشرجاتْ

فى وطن الضفادع الجائعه

وتنقل الخبز لنا والصلاة

جرادةٌ أو نملةٌ ضائعه .

هو ذا اعتراف الرمح التائه ،

هو ذا أنا

اقتلنى أيها الصدق .

ـ (.. تضفرى يا فتوة بأوراقٍ أكثر اخضرارا، لايزال الشعر معنا، لايزال البحر معنا والحلم ـ :

«لسيحون هذه الأفراس المحمحمة؛ لخراسان هذه الرماح . بيتنا ذهبٌ على سفوح همـلايا ، وسمرقند راية. بأهدابنا لممنا طحالب الأرض، بعروقنا ربطنا الأزهار الهاربة . كنا نغسل النهار المبقّع ، والحجر حريرٌ تحت أقدامنا والأفق صهوة جيادنا ونعالها الرياح الأربع .

تلك هى دروبنا ـ نتزوج الصاعقة ، نغسل عفونة الأرض ونملؤها بصراخ الأشياء الجديدة. تلك هى تخومنا ـ نحن أكثر اخضرارًا من البحر ، نحن أكثر فتوةً من النهار ، والشمس بين أصابعنا نردٌ أخضر .»

تحت قمر الغربة يزغف جناح الربيع، ومن المراكب الجامحة وهى تعبر البحر الميت فى الريح ، تجنح ريح أخرى، وتهزّ أبواب المدينة. وغدًا تنفتح وتحرق حصادها من الجراد والرمل.

فوق الهاوية سنبنى ، ولسوف نظلّ فى قوهة المستقبل ـ

تلك هى عتبة المستقبل :

«أسمرُ طالعٌ من البحر، ملئٌ بغبطة الفهد ، يعلّم الرفض ، يمنح أسماء جديدة وتحت جفونه يتحفّز نسر المستقبل .

أسمرُ طالعٌ من البحر لا تُغويه أعياد الجثث ، ملئٌ بالعالم ملئٌ برياح تكنس الوباء ، والنسمة الخالقة فى رياحه تقسّر الحجر على الحبّ ، على الرقص والحب.»

آلهة الرمل تنطرح على جباهها والنبع يدفق تحت العوسجة؛ ما من حنظلٍ على الشفاه ولاموت فى البحر.

... ونأتى إلى بلادنا الأسيرة حيث المصباح كنيسة والنخلة راهبة.

ـ من أى بلادٍ أتيت، من أى حظيرة لا اسم لها ؟

ـ لم يكتمل وطنى بعد . روحى بعيدةٌ ولاملكَ لى حيث يبدأ القراصنة، يأكل الناس بعضهم وتنتهى الكلمة. وحيث يبدأ القراصنة أحمل كتبى وأمضى ـ أسكن فى فئ قلبى وأنسج بحرير القصائد سماءً جديدة.

أيها البحر يا صديق الجرح أيها الجرح يا صديق الملح

أيها البحر الأبيض

أيها الفرات يا أيامًا بلا رقم

أيها العاصى يا سريرًا بلا طفل

وأنت يا بردى ـ

لقد شربتك جميعا وما ارتويت ، لكننى تعلّمت الحب ، ووحده اليأس جديرٌ بالحب .

يائسٌ وليس من موت، تائهٌ وأكره الهداية ـ عينى مليئةٌ بالكذب ، والشك يكسو قشرة الأرض ، وليس لى قدم فى موطن الوحل.

هو ذا شراع الغربة، هو ذا وجهى المسافر. أترك
ورائى أصدقائى ـ قضبان الحديد والسجون ،
وأترك بلادى لأولئك الرواقيين المجانين ،

وأمضى وليس لى غير أحزانى الطويلة
ومسافاتى الكوكبية وفى موكبى حبيبتى
وشعرى . وأمضى ، وفوق جبينى يعسل نحل
الغربة ، وفى عينى يرقد شعبى الضائع،

وامضى وأنا أحلم ـ بالقلوب المعلقة فى الدوالى
والرؤوس المزروعة فى الحقول ، وأتذكر أن هذه
ليست إلا بقايا أحبابى . وحين تدخل فى عروقى
رائحة البحر ، وتملأ شعر حبيبتى قبل الريح
وتموت الشواطئ وتبعث، لن أتذكر غير أمّى
وسأنسج لها فى ذاكرتى حصيرًا لينة تجلس
عليها وتبكى .

وداعًا يا عصر الذباب فى بلادى ،

وافرح أنت يا إله يأسى الشاحب، تحتى الأرض
مغسولةٌ وفى كلماتى نبرةٌ غريبة وفى شعرى
نكهة العرى .

... ورقٌ ولاحبر ولا قلب ينفضه الحبر والياس
نجمةٌ فى الجبين

والشر فى طفولته والصمت رملٌ كاسح ولا
ورق.

ـ من أى بلاد أتيت ، من أى حظيرة لا اسم لها ؟

ـ لم يكتمل وطنى بعد ، روحى بعيدة ولاملك
لى.

كُتبت هذه القصيدة ونشرت فى ١٩٥٨ ، وتبين تحولات معينة فى مدركات الشاعر. ورغم أن الخطوة من الشعر الحر إلى قصائد النثر تبدو صغيرة، فهى مميزة مع ذلك. إن حلول الشعر الحر، مع تأكيده «موسيقى الفكرة»، قد حررا الشعراء العرب الحديثين من مقتضيات الوزن والقافية. وغياب هذه القيود فى شعر النثر بينما يمد بمنفذ إبداعى لفكرة الشاعر وانفعاله، فهو يتطلب التزامًا دقيقا بالتقنية. ومن المحتمل أن أدونيس قد تقدم إلى هذا النوع الأدبى الجديد من خلال أعمال سان جون بيرس. لقد وظفه ليفيد منه فى «مزاميره» التى تكون جزءا من (أغانى مهيار الدمشقى) مولدةً توترًا ومجازًا شخصيًا عاليًا.

إن «مرثية الأيام الحاضرة» ظاهريًا هى ذروة سنين البحث المتوتر والتساؤل عن دور لأدونيس. هى واحدة من أعماله المطولة وتنقسم إلى أربعة أقسام واضحة، كل منها يقدم نظامًا مختلفًا فى الرؤية الشعرية، عارضًا مجازه الغريب وتفرده اللغوى.

يندب الشاعر الماضى التالف لأمته و(بشكل تنبؤى لشاعر ذكر) يشبهه بامرأة تقع فريسة لـ «قراصنة» أو قبائل بربرية تصفق لوصولهم فهم «حشود الرمل»، هنا يمثلون موت الفكر والحرية. وهذه «المأساة» تلمحها «عيوننا البعيدة» من «بابها الصلصالى» . وهذه صورة شيقة تعمل على مستويين: إنه ينقل فكرة الأسلاف المشردين الواقفين فى بيوت سفعتها الحرب يبدون عاجزين، بينما يلمح ذلك أيضًا إلى أن العيون قد جففت نفسها من البكاء. وبهذا، رغم أننا «نحلم بالبكاء... لادمع فى العيون». يرى أن تاريخ بلاده «سهول غريبة من الشوك الوحشى... ذاكرة يشقبها الرعب»، مستحضرًا ذاكرة شعبية لقبائل التتر المرعدة عبر البلاد، بينما الرعب مثل شوكة تنخس «الجراح». الجرح رمز مهم لأدونيس لأنه منبه مؤلم حيث يشحذ المدركات ويحجب الرضى. وبهذه النهاية فهو يرحب بـ «خريف الممالح»، الذى سوف يجعل الجروح توخزه ويؤخر التئامها.

وحين يمرض الشاعر بالرياء المزمن للإسلام التقليدىّ فهو يتظاهر بالتناقض الوهمى الساخر حتى إنه «تحظى بربيعها جرادة الروح»، وفى هذه الأحوال يستحيل على نبل الروح أن يزدهر. وإذا كان مثل هذا التأثير الجريح لماضٍ سطحيٍ على الحاضر حتى إنه «فى كلماتنا يرقد نحيب عصرٍ آخر» و«كلماتنا لاوريث لها»، فهو يفشل فى العثور على آذان مصيخة. يساق الشاعر لطرح السؤال «فى أية جداول بحرية نغسل تاريخنا؟». وعمومًا، فإن «البحر الميت... سد أخضر» (وبتهكم نرى أن الأخضر هو لون الخصوبة) يلقى بخيبة أمل «الجراد والرمل» الذى يجعل الأرض «تنزف دمًا فى

خواصرنا». (يوضح أدونيس أفضلية مميزة للغرس اللاواعى، أى وصف الأشياء الهامدة بخواص الكائنات الحية كى يحس بالوحدة معهم وكى يحس أنه ممسوس شخصياً بمصيرهم). ورغم رفض الشاعر المجتمع الذى يعيش فيه، فهو يؤدى لعزلته على «جزر الوحدة» التى يترقبها - بشغف - من سفنه. على أى حال، فهى مأسورة «ترسل خوارها البائس»، غير قادرة أن تقتلع نفسها من البحر الميت المجرد من التيارات والمد والجزر. يقول الشاعر إن «اليأس هلال طالع»، فى حدة يعيد إنشاء الصدمة اللاذعة حتى إن الهلال يصير الأكثر فقدا للروح.

يستمر أدونيس فى انتقاص قدر ماضى بلاده وحاضرها. «السنون عجفاء راكدة» عاكساً قنوطه المنبعث من «سماؤنا الرمل»، سماء متعطشة للماء، حتى إنها تفشل فى توليد المطر واهب الحياة. «نتحصن بأهدابنا» ضد الرمال التى تعمى الرؤية الشعرية، رغم أن «غبار المقابر يمسك بأهدابنا». يرغم الناس على الحياة تحت «أقنعة الجليد والرمل» التى تخنق مشاعرهم الأصلية. «تحت لسانهم يتكدس الرماد»، إن بواعث رغباتهم غير المشبعة، التى لايمكن الإفصاح عنها بينما «فوق أنوفهم تتدحرج صخرة الصمت»، تفرض الاضطهاد عليهم من قبل حكامهم الطغاة، فهم يستغلونهم دورياً لدعم سيطرتهم وكدرع واقٍ. إنهم «يسرجونهم ويعرضونهم لعباً فى الساحات وأرائك وأعلاماً». إن عجز البلاد التناسلى ينعكس فى بردى والفرات: فهما يمران فحسب، مثل تاريخ «يحمل بقاياه إلى أرض أخرى». يتصور الشاعر مستقبلاً محبطاً لبلاده حين ينحدر لاعتبارات سياسية - جغرافية، «خريطة... من القمح والنفط والمرافئ» لو لم يفق الناس من إدمانهم لـ «الأفيون والقات». والطريقة الوحيدة للقضاء على طاغية الرمل هو أن تنهض ريح جديدة ضده، حاملة معها «المطر الذى يغسل الأنقاض والخرائب (و) الجيف». لو فى مرة تنظف تاريخ البلاد من معالمه البغيضة، ينبعث «الصدق». وحتى فى أسوأ الأحوال، فإن المخلوقات الضئيلة مثل «نملة ضائعة» يمكنها أن تنقل الأمل فى صورة «الخبز والصلاة».

يستخدم أدونيس جملة اعتراضية ممتدة فى هذه الفقرة كى يدمج الماضى البعيد مع المستقبل ويفتح رؤيته. إنه يواسى نفسه بمعرفة أن الشعر «البحر والحلم» باقٍ. وهو يلمح لمقدمات دخيلة فى التاريخ الإسلامى الذى سمرقند «رايته»، إلى زمن يظهر فيه أن لاشئ يمكنه إيقاف المد العربى: «الأفق (كان) صهوة جيادنا ونعالها الرياح الأربع». فى ذلك الوقت «بعروقنا ربطنا الأزهار الهاربة»، مانحاً الدم الحى ليعطى أمارات على الربيع والتجدد. الطريق أمامنا يقع فى تطهير «عفونة الأرض ونملؤها بصراخ الأشياء الجديدة». الشاعر واثق أن الإنسان قد يجد ينابيع القوة والإبداع خلال نفسه («نحن أكثر اخضراراً من البحر») وأن غدا أكثر إشراقاً، يتمثل فى «شمس خضراء»، يقع بين يدى الإنسان، طالما أن الحظ يحكمه. ورغم أنه منفى («تحت قمر الغربة»، ينظر الشاعر أمامه إلى محفزات التجدد المؤقتة حين «يزغف جناح الربيع». بعناد، يأمل ضد الأمل، «المراكب الجامحة» تملأ أشرعتها من الريح الجديدة التى «تهز أبواب المدينة»، (و)«تحرق حصادها من الجراد والرمل». و«فى فوهة المستقبل» يصل شكل فوضوى سوف «يكنس الوباء»، «يقسر الحجر على الحب» ويحرر «بلادنا الأسيرة». سيكون «أسمر»، وطنياً، يصعد من البحر مثل أفروديت، «يعلم الرفض» ويفتتح نظاما جديداً للقيم بمنح «أسماء جديدة». سيكون حارس مستقبل بلاده: «تحت جفونه يتحفز نسر المستقبل». فى ذلك الوقت «آلهة الرمل» القاسية سوف تتداعى مثل ذبيحة ثلاثية الرءوس.

رغم كل ذلك، يظل فى ممالك الريبة. نهر بردى يلخص البلاد، بالنسبة إلى الشاعر، لأنه فشل أيضاً فى الوفاء بحاجياته، عطشه لا يرتوى، لكنه أعطاه القدرة على الحب، وبهذا قد يحارب اليأس. هو نسيج من الريب والأصوات تناقضاته الداخلية: «يائس، وليس من موت، تائه وأكره الهداية». وهو مسلح باليقين «حيث يبدأ القراصنة، يأكل الناس بعضهم وتنتهى الكلمة... أحمل كتبى وأمضى... أنسج بحرير القصائد سماء جديدة». يضيع حين يظل فى مكان به حكم طغيان وحيث همه الذاتى الضارى يهدد «الكلمة» (رسالة الأمل). يفضل أن يرحل وينجز التحول من خلال شعره. رغم أنه قد يتمتع بحياة الوهن فى مكان منفاه («يعسل نحل الغربة»)، فسيتذكر دوما ناسه المستعبدين («فى

عينى يرقد شعبى الضائع»). وبشكل سيريالى يتصور الذين يضحون بحياتهم لتحرير بلادهم أنهم قد يثرون تربة العصيان، «بالقلوب المعلقـــة فى الدوالى... الرؤوس المزروعـــة فى الحقول».

يغير الشاعر المزاج بإعادة بعث رقيقة لإحساس الاقتراب من البحر، «حين تدخل فى عروقى رائحة البحر (تجددنى) وتملأ شعر حبيبتى قُبَل الريح». التجدد سيهب «نبرة غريبة... نكهة العرى» لشعره ويزيل الزيادات. نقصُ الإلهام قد يسبب للشاعر أن يجرب أحياناً حالة من الجمود («ورق ولاحبر») وقد لايقدر («لا قلب ينفضه الحبر»)، وعموماً فهو يعتقد، مثل ألبير كامى، أن الصمت نوع من الرضا «الصمت رمل كاسح ولاورق».

ينهى الشاعر اتهامه اللاذع بالأمل المتوتر فى المستقبل «لم يكتمل وطنى بعد، روحى بعيدة ولا ملك لى».

مزمور (ساحر الغبار)

أحـمل هاويتى وأمـشى. أطـمس الدروب التى تتنـاهى ؛ أفـتـح الدروب الطويلة كـــالهـــواء والتراب ـ خالقـا من خطواتى أعداءً لى ، أعداءً فى مـسـتـواى. وسـادتى الهـاوية والخـرائب شفيعتى .

إننى الموت ، حقا .

التآبين صيغى ـ أمحو وأنتظر من يمحونى. لا شذوذ فى دخـانى وسحرى . هـكذا أعيش فى ذاكرة الهواء .

أكتشف نبرة لعصرنا وغنّة ـ

عصر يتفتت كالرمل يتـلاحم كالتوتياء ؛ عصر السحـاب المسمى قـطيعًا والصـفائح المسـماة أدمـغة . عـصر الخـضوع والسـراب، عصـر الدمـية والفـزاعـة ، عصـر اللحظة الشـرهة ، عصر انحدار لاقرار له .

ولاشريان عندى لهذا العصر ـ إننى مبعثر ولا شئ يجمعنى .

أخلق شهوة كلهاث التنين .

أعيش خفية فى أحـضـان شمس تاتى . أحتمى بطفولة الليل تاركًا رأسى فوق ركـبة الصباح، أخـرج وأكـتب أسـفـار الخروج ولا مـيـعـاد ينتظرنى.

إننى نبى وشكاك .

أعـجن خـمـيـرة السـقـوط، أترك الماضى فى سـقـوطه وأخـتـار نفـسى ، أفلطح العـصـر وأصفّحـه، أناديه ـ أيها الـعملاق المسـخ أيها المسخ العملاق وأضـحك وأبكى.

إننى حجة ضد العصر.

أمحو الآثار والبـقـع فى داخلى . أغسل داخلى وأبقيه فارغًا ونظيفا . هكذا تحت نفسى أحيا .

بالنزيف تـتـغـذى عـروقى ولا مـكان لى بين الموتى . الـحـياة ضـحـيـة ولا أعرف أن أمـوت ـ إن زمـانى خـفىٌ وتحـت العـيـون ، وأمس دخلتُ فى طقس الموج وكان الماء لهيبى .

إننى عَجُولٌ والموت يتبعـنى حاشداً رياحه بين عينى. أضحك مـعه وأبكى فى رقّة الهُدب ـ آه الموتُ المهرّج الموتُ الباكى .

أعـرف أننى فى شـرَخ المـوت ، أتبطّنُ القـبـرَ وأخنخن كلـمـاتى ، لكننى حـى ـ يعـرف هذا غيرى ،

أهجم وأستـأصل ، أعبر وأزدرى . حيث أعـبر يسـقـط شلال عـالمٍ آخر، وحـيث أعبـرُ الموتُ واللا ممرّ ،

وسـأبقى ؛ فأنا مسيجٌ بنفسى .

هذه القـصـيـدة من (أغـانى مـهـيـار الدمـشـقى) نشرت ١٩٦٢ . فى هذه المرحلة من تطوره الأدبى يظهـر أنه يتـراجع عميقاً إلى نفسه كسلحفاة تنسحب إلى درقتها: «هكذا تحت نفسى أحيا» ولذلك فهو يتعافى وينمو. يبحث عن طاقات

الشفاء الاستعادية بالنوم، يلتمس الأمان الذى يحسّه الطفل عند اليقظة برأسه على حجر أمه: «أحتمى بطفولة الليل تاركاً رأسى فوق ركبة الصباح». يحاول الشاعر أن يحدّد نفسه فى عقله الباطن: «أمحو الآثار والبقع فى داخلى»؛ لأنه يحسّ تماماً بأنه لا يلمس الحقيقة، يمارس تفسّخه الذاتى: «لا شريان عندى لهذا العصر – إننى مبعثر ولاشئ يجمعنى». يخلق أدونيس حقيقته الخاصة، جحيمه الخاص الذى هو «وسادته». له هوية مع الموت والدمار، ولايؤسّس نفسه من الماضى وجماعة الحاضر مستخدماً المجاز بقوة عبقاً بالتخمّر: «أعجن خميرة السقوط، أترك الماضى فى سقوطه وأختار نفسى. أفلطح العصر وأصفحه». رغم أن أدونيس يقول ذلك، فهو «فى شرخ الموت»، إرداف شيق، إنه يعى أن الموت العجول هو ذاته المتحولة، وأنه أسوأ أعدائه: «لكننى حىّ... ولامكان لى بين الموتى». قد يكون ما يحاربه أدونيس هو نهاية إبداعه ورؤيته: «إننى عجول والموت يتبعنى حاشداً رياحه بين عينىّ. أضحك معه وأبكى فى رقّة الهدب». من الواضح أن هناك تناقضات انفعالية ملازمة يعبّر عنها بالضحك والبكاء (حالة معروفة بالهستيريا). وبالمشابهة، فإن الشاعر يجادل: «إننى نبىّ وشكّاك» أحدهما يؤمن والآخر يشكّ فى الوقت نفسه. إنه يرفض عصر «الخضوع والسراب» إنه «يتفتّت كالرمل (عقيم)» ومن بين نفيه ينتظر باطنياً شيئاً سوف يستعيد الإبداع والحياة: «أعيش خفيةً فى أحضان شمسٍ تأتى... زمانى خفى وتحت العيون». إن رفض أدونيس للتقليد يتضح من البيت «أمس دخلت فى طقس الموج وكان الماء لهيبى»، فهو منصرف للعبادة، للبحر، رمز الحياة والقدَر، وعلى النقيض يريد أن يجعل الماء لهيباً هيكلياً. هذه الفكرة تنقل صورة الغروب اللبنانى، حين يبدو أن الموج على نار.

إن استخدام أدونيس المتكرر للضمير «أنا» يدعم الطبيعة الاستبطانية لهذا المزمور، التى تستحضر مجازات داخلية لاتساقات سيريالية. يبدو كأنه فى شرك دائم على مشهد شيطانىّ مثل شخصيات هـ.ج. ويلز فى (رحلة إلى قلب الأرض)، التى هى، فى التحليل الأخير، عقله: «حيث أعبر يسقط شلال عالمٍ آخر، وحيث أعبر الموت واللاأمر. وسأبقى، فأنا مسيّج بنفسى».

أدونيس بعد، فى هذه المرحلة، عليه أن يتغلّب على عقبات نفسية ويخرج من صدفته.

**مرآة الحجر**

عارياً تحت نخيل الآلهة،

لابساً رمل السنينْ

كنتُ ألهو باحتضارى

كنتُ أبنى ملكوت الآخرين

بغبارى .

يانبّى الكلمات التائهه

يانّبى السفر الآتى إلينا

فى رياح المطر

أنا والياس عرفنا أنك الآتى إلينا

وعرفناك نبياً يحتضر

فانحنينا

وهتفنا : «أيها الآتى إلينا

ضائعاً يقطُر نفياً وحريقا

نحن نرضاك إلهاً وصديقا

فى مرايا الحجر.»

يانبىّ السفر

أنا أرضاك إلهاً ورفيقا

فى مرايا الحجر .

باسمكَ اليوم أغنّى للغيوم

وسأبنى بين قلبى والفضاء

عند أطراف النجوم

حاجزاً يلبس وجه البشر

والسماء ،

وأغنّى للغيوم ـ

حجرٌ وجهى ولن اعبد غير الحجر .

هذه القصيدة، نُشرت أيضاً فى (أغانى مهيار الدمشقى) ١٩٦٢ ، تشير بوضوح من البيت الأول، الذى يؤازر المزاج الخام العناصرىّ للقصيدة. يقود الشاعر وجوداً غير مجازىّ أساساً، رافضاً التطابق «عارياً تحت نخيل الآلهة». إنه بشكل نرجسىّ يخدم «إرثه»، دون أن يكون لديه أىّ شئ مشبع يفعله عدا «أبنى ملكوت الآخرين/ بغبارى» أى يبنى قلاعاً فى الهواء ستنهار لدى أدنىّ لمسة. إنه يلبس «رمل السنين»، مغلفاً بالجدب الراسخ حيث «رياح المطر» تقتل.

عموماً، فإن الخصب سوف يصحب «نبىّ الكلمات التائهة»، كأنه كاساندرا(*) الافتدائية، مثل شخص يطرد من بلاده «يقطر نفياً وحريقاً». هذا مثل من يعطى نوعاً من الحافز لخيال الشاعر، يسمح له أن يغنّى «للغيوم». فقط اليقين بأن «نبىّ السفر الآتى» يمكّن الشاعر أن يحسّ بحياته وآدميته، جاعلاً إنسانيته تنساب فى «الفضاء». وجهه من حجر، ظاهرياً يبدو أنه لايحسّ، لأن الحجر لا يبتسم أو يحرّك انفعالاً، رغم أن له قلباً، يدقّ، منتظراً.

من الصعب أن ندرك مفهوم مرآة الحجر ـ الأفضل أن نفهمه حجراً لامعاً يعطى انعكاساً غير واضح. وربما يشير الشاعر إلى نفسه، لأن وجه المرء ينعكس فى مرآة، وجدير بالتصديق أن أدونيس يقترب فى الحقيقة من انعكاسه الخاص: «أنا أرضاك إلهاً ورفيقا / فى مرايا الحجر». يبدو هذا كأن الركود والتراخى قد حوّلا الشاعر إلى نوع من «الوثن» أو شكل من «الميدوزا» : «حجر وجهى ولن أعبد غير الحجر».

**غبطة الجنون**

هدمتُ قصرَ الرمل فى العيونْ

منحتُ للتكايا

مجامرَ الأفيون ـ

مجامر الأفيون والسجاد والمرايا ؛

رجمتُ وَجه الصبر والقَبولْ

رقصتُ للأفولْ

لجثة الإلهْ ـ

باسمكِ ياسحابة الأجراسْ

ياعُرس الأنقاض والبياسْ

يابُقَعَ الرعب على الجباهْ .

هذه القصيدة مؤرّخة أيضاً فى ١٩٦٢ ، منشورة فى (أغانى مهيار الدمشقى) . فى هذه القصيدة يجعل أدونيس رفضه العنيف واضحاً للدين التقليدىّ، كونه مرادفاً فى باله للاضطهاد والسيطرة ويجبر المجتمع على الثبات والجمود. وهو يقترح الجنون للإحلال محل الوثن التقليدىّ والممارسات الدينية التوحيدية.

بهذه النهاية فى «غبطة الجنون» ينشد أدونيس تخريب بيوت الدراويش بمنحها «مجامر الأفيون» (بدلاً من البخور) بتأثيرها المسكر الذى يتخلل «التكايا». وهذا سيؤدى إلى أفول القيود والأعراف. يمكن أن نقول إن قصائد أدونيس تفهم بصورة أفضل تحت تأثير معامل هذيانى، كأنه المخدّر، الذى يستخدمه هنود المكسيك كجزء من مشاعرهم الحلمية. وفى الواقع، فإن هناك نوعاً من المخدّر يستخدم دائماً فى سياق دينىّ فى تقاليد ثقافية كثيرة. على سبيل المثال، فى شعائر شامانية، يسمح المخدّر للـ«روح» أن تتسرب إلى منشدها فتجعله يشارك فى «الرؤية».

إن أدونيس، لدى رؤيته «قصر الرمل فى العيون» ولدى تعرّفه ديانة تقليدية لا يقبض على شئ يصلح له، وهو الآن يؤازر الرفض للطاعة غير المتسائلة: «رجمت وجه الصبر والقبول». وفيها يكون هدفه تأييد الفوضى وحجب الركود: «باسمك... ياعرس الأنقاض والبياس».

**مزمور (الزمان الصغير)**

نتقاسم الفضاء، الموتُ وأنا

نرفع بيرق المجاعة ، الخبزُ وأنا

* كاسندرا: ابنة بريام الموهوبة للنبوءة، لكن كان مصيرها أن لايؤمن بها أحد. [المترجم]

وغداً أعلق بثوب الخرافة وأتسلّق حائط الظلّ. سيعلقُ
بى آنذاك موكبٌ من مزامير الحجر ـ
آه أيها الجنون ياسيدى يامسيحى.
أبحث عن شمس تقيم فى العيون ، عن عيون ترى
الضوء كل الضوء . أبحث عن جذع شجرة يصير
جسداً، أبحث عما يُعطى للكلمة عضواً جنسياً، وعما
يعلّم الظلّ أن يبقى جلداً للأرض ، وعما يثقب السماء .
أبحث عما يُعطى للحجر شفاه الأطفال ، وللتاريخ
قوسَ قُزَح ، وللأغانى حناجر الشعر.
أبحث عما يعطى التخوم المتموجة ، التخوم التى لاتُرى
بين البحر والصخر ، بين السحاب والرمل ، وبين
النهار والليل.
أبحث عما يوحد نبراتنا ـ الله وأنا ، الشيطان
وأنا، العالم وأنا ، وعما يزرع بيننا الفتنة.
آه ، أيها البحث يا وعائى.

هنا مقطع صغير من مزمور فى (أغانى مهيار الدمشقى) يسعى لتغطية حقيقية لأدونيس الأساسى فى هذه المرحلة الخاصة بتطوره الأدبىّ، حيث كان منهمكاً فى حلّ تناقضاته الداخلية. لايزال ينشد ذلك الشئ المراوغ، ذلك الشئ سريع الزوال غير المعروف، الذى يعتنقه، ويكشف به عن معنى للعالم حيث يعيش: «أبحث عما يوحّد نبراتنا ـ الله وأنا، الشيطان وأنا، العالم وأنا» . مأزق ميتافيزيقى، يتمنى الشاعر أن يكشف له الإمكانات والاحتمالات كى يختبر المدى الذى يمدّه النظام الكونى. «أبحث عما يمدّ التخوم المتموّجة» .

يبحث أدونيس عن «شمس تقيم فى العيون، عن عيون ترى الضوء كل الضوء» لتبدد العتمة والجهل («أتسلّق حائط الظلّ») وكأنه نوع بروميثى (من بروميثيوس) له نظرة عالمية. ولو حصلنا على الأخير، فإن للشاعر أن يتبصر، بإدراكه المتزايد، الأشياء غير الناطقة كالحياة، والمخلوقات الناطقة: «أبحث عن جذع شجرة يصير جسداً... عما يعطى للحجر شفاه الأطفال... للأغانى حناجر الشجر» . وعلاوة عليه، فهو يتمنّى أن يلوّن الماضى الأبيض والأسود الكئيب ويستدعيه فى سناء ألوانه الكاملة ليعطى «للتاريخ قوس قزح» ، كأمل فى عودة الشمس بعد انهمار المطر. عموماً، فإن الكلمة أكثر أهمية لذا سيمنحها «عضوا جنسيا» ليستعيد الإبداع والقوة. هذا سوف يحدث «وغداً أعلق بثوب الخرافة» ـ هذا الثوب الذى يمنع حرية الحركة ويعوق حرية الفكر والتعبير.

يتوحّد الشاعر مع كل من الموت والخبز واهب الحياة، مستخدماً تناقضاً تهكمياً: «بيرق المجاعة» ليوصل مشاعره المربكة وتحرّره من الوهم. الجنون هو مسيحه، المنذور للخدمة، هو درب الخلاص.

**ريشة الغراب**

آت بلا زهر ولاحقولْ
آتٍ بلا فصولْ؛
لا شئ لى فى الرمل فى الرياحْ
فى روعة الصباحْ
إلا دمٌ فتى
يجرى مع السماءْ
والأرض فى جبينى النبى
رفّ عصافير بلا انتهاء .
آت بلا فصولْ

آت بلا زهر ولا حقول
وفى دمى نَبعٌ من الغبارْ؛
أعيشُ فى عينى
آكلُ من عينىَ ـ
أحيا ، أسوقُ العمرَ فى انتظارْ
سفينة تعانق الوجودْ
تغوص للقرار
كأنها تحلم أو تحارْ
كأنها تمضى ولا تعود .
ـ ٢
فى سرطان الصمت فى الحصارْ
أكتب أشعارى على الترابِ
بريشة الغراب ،
أعرف ، لا ضوء على جفونى ـ
لاشئ ، إلا حكمةَ الغبار .

أجلس فى المقهى مع النهار
مع خشب الكرسى
وعقب اللفافة المرمى
أجلس فى انتظار
موعدى المنسى .
٣ –
أريد أن أجثو أن أصلّى
للبومة المكسورة الجناح
للجمر للرياح ،
أريد أن أصلّى
للكوكب المشدوه فى السماء
للموت للوباء ،
أريد أن أحرق فى بخورى
أيامى البيض وأغنياتى
ودفترى والحبر والدواةْ
أريد أن أصلّى
لأى شئ يجهل الصلاةْ .
٤ –
بيروت لم تظهر على طريقى
بيروت لم تزهر وها حقولى
بيروت لم تثمر
وها ربيعُ الجراد والرمل على حقولى ،
وحدى بلا زهر ولا فصولِ
وحدى مع الثمارْ
من مغرب الشمس إلى ضحاها
أعبر بيروت ولا أراها
أسكن بيروت ولا أراها –
وحدى أنا والحبّ والثمارْ
نمضى مع النهار
نمضى إلى سواها.

يستخدم الشعر الحديث صوراً تؤازر المزاج الانفعالى دون شرح هذا المزاج بشكل تعبيرى. لذلك، فإن الصورة الشعرية هى العنصر الأكثر أهمية، وقد لا تكون صورة مباشرة. وللسبب نفسه، لايحتاج الشعر أن يكون مفهوما كى يكون مؤثراً. إن قصائد أدونيس تكون حول هذا السحر للأصوات والإيقاع. وفيها يتضح أثر الشعراء الفرنسيين مثل «بودلير»، معبراً عن الألم والكرب، ومستخلصاً صورة شعرية من الحقائق البشعة للحياة، وكذلك «رامبو»، الذى ذهب بعيداً – أكثر من أى شاعر قبله – فى استكشاف مادون الوعى، مجرباً مع الإيقاع وصائغاً كلمات فى علاقات مركّبة غير مألوفة. وهذا قد يولّد صوراً متوترة ومشعة.

نشرت القصيدة السابقة، «ريشة الغراب» فى ١٩٦٢ (أغانى مهيار الدمشقى) . «ريشة الغراب» ، وهى قصيدة مزاج ممتازة وقد تدعى بصفة تعبيرية حيث فيضانها ونوعها الشبيه بالحلم «كأنها تحلم أو تحار» . يعبّر الشاعر عن فقدانه الهويّة وتمنّيه النكوص إلى أعماق كينونته: «تغوص للقرار» . قارن هذا مع «بودلير» : «مشيئتنا مغمورة تحت هاوية، جحيم وفضاء مشتبكان فى خفاء للعثور على جديد» . هو غير راض، مرتبك، وغريب تماماً عما يحيط به «آتٍ بلا زهر ولا حقول، آتٍ بلا فصول» . يستمد إلهاماً قليلا من حدّ الرمال («لا شئ لىَ فى الرمل... لاحبّ لا بحار») ، بينما «الأرض... النبىّ» فى انعدام تشكّلها وتأسيسها، رامزاً للأمل فى الخصب بعصابة كاهن حول رأسه: «أجلس فى انتظار/ موعدى المنسى» تبين اللامبالاة المطلقة التى وقع الشاعر فريسة لها، وحاجته للوصل مع أى شخص، كافتراضه الوصل الفيزيقىّ «مع خشب الكرسىّ» الذى يعتبر الشئ الصلب الوحيد الذى يمكنه الإحساس به. يمتصّ الشاعر أى إحساسٍ يتماسّ وثيقاً مع وعيه. يجلس فى المقهى مع الأمل المتقهقر المعتم فى وصلٍ إنسانىّ، مجرداً حتى من الإحساس بالضوء «على جفونى» ، الذى يظلل الضوء فى درب خروجه من هذا الموقف الوسطىّ. يختبر الشاعر تجرده من طاقته التى تدور بالضد مع انفعالاته المقموعة: «وفى دمى نبع من الغبار» وفى وريده يجرى الحب والحداد. إنه يكتب قصائده فى «حكمة الغبار» التى تهبّ بسهولة، مع ريشة الغراب (طائر يرمز لشدة النحس) .

ينقطع على موج البحار: قلبى شراع «سفينة تعانق الوجود» . السفينة قد تكون المصير أو علامة الحياة، كسفينة نوح، تحمله عبر الزمن من الموت إلى حياة جديدة. قلبه يمتلك شجاعة الحلم: «أسوق العمر» ، لكن جسد الشاعر

لايتبعه. ملاحظاته هى حياته كلها: «أعيش فى عينىّ/ آكل من عينىّ». فقط رؤيته الشعرية هى التى تؤازره، وبنخسها إياه يرفض الدين النظامىّ، مقترحاً أن يعبد الإنسان أى شئ. بهذه النهاية يوظّف المجاز الصادم بقوة: «أريد أن أجثو أن أصلّى/ للبومة المكسورة الجناح.../ للجمر للرياح/ للموت للوباء». وبفعله هذا، ينشد الشاعر أن يتم إحساسه بالأشياء مع النسمات السلبية التى ليس لها أىّ معنى: «أريد أن أصلّى/ لأى شئ يجهل الصلاة». إنه يقدّم فكرة أن المخلوقات البكماء، بالمخالفة مع النوع البشرىّ، لا تحتاج ديانة نظامية كى تعرف الله، وتتعارف مع كلب غريب، يبجّل الله دون صليب، ويدفن الموتى دون كنيسة، إنه بالنسبة إليه هو المطرود الذى ينتمى إليه.(*)

إن الشاعر مطرود، روح فى منفى لا ترتاح أبدا مما يحيط بها حتى إنه يقلق من الداء المنتشر الذى يهدّده بقطع الاتصال مع البشر الآخرين. لايمكنه أن يقاتل هذا المرض، الذى يستوطن مدينة بيروت، ويمكنه رفض بيروت والتحديث الزائف التافه الذى تمثّله فى أبيات ثلاثة بسيطة، مستعملاً كلمات بسيطة لتأثير أعظم. الكلمات هى (ظهر، زهر،ثمر) تحدث نوعاً من الجناس. إن تناقضات أدونيس الداخلية فى صرخته الصريحة: «وها ربيع الجراد والرمل على حقولى». إن الحضور القاسى للرمل الجاف والجراد المدمّر يغمر الشاعر ويجعله ينسحب إلى ذاته: «وحدى أنا والحبّ والثمار».

هذا ما يهمه فى المعاناة المهملة من القطاع الزراعى اللبنانى الحديث الذى اختاره لتأويل «نعبر بيروت ولا نراها/ وحدى/ أسكن بيروت ولا أراها» كصدىً لموقع بغيض، ريفىّ لايمتلك، منتسب للمدينة لا يؤثّر. عموماً، فمن المحتمل أن الشاعر يعبّر عن بيدائه الخاصة التى هى عرضة لمشاكل اجتماعية أكثر اتساعاً.

النهار شبيه بكومة من الجماجم، كصورة مفزعة للحقيقة كما يفهمها الشاعر.

وبينما تنسحب القصيدة للنهاية، يبدو أن أدونيس يوقف الوجود من حيث هو وعى مرهف.

إن التغير من الشخص الأول إلى الثالث فى الأبيات الأربعة الأخيرة يؤكّد عدم اندماجه وعزلته. ويبدو هذا تقريباً كأنه يرى جسمه من عل فى انعزال بارد.

### مرآة الرأس

(حوار جرى بين رجل وزوجته فى ١٠ أكتوبر ٦٨٠)

( ـ سايرتُه ، رصدتُه  
غلغلتُ فى جفونه  
أيقظتُ كل شهوتى  
هجمتُ واحتززتهُ...  
وجئتُ.  
كانت زوجتى نَوار  
تفتَح باب الدار :  
ـ أوحشتَنى ، أطلتَ ، كيفَ ؟  
ـ أبشرى ،  
جئتك بالدهر ، بمال الدهرْ  
ـ من أينَ ، كيفَ ، أينَ ؟  
ـ برأسه...  
ـ الحسين ؟  
ويلكَ، يومَ الحشر  
ويلك لن يجمعنى طريق أو حلمٌ أو نومْ  
إليكَ ، بعد اليوم...)  
وهاجَرتْ نَوار .

### مرآة لمسجد الحسين

ألا ترى الأشجار وهى تمشى  
حدباء ،  
فى سُكْر وفى أناةْ  
كى تشهَدَ الصلاةْ ؟  
ألا ترى سيفاً بغير غمدِ  
يبكى ،  
وسيّافا بلا يَدينْ  
يطوفُ حول مسجد الحسين ؟

### مرآة الشاهد

وحينما استقرت الرماح فى حشاشة الحسينْ  
وازّيّنَت بجسد الحسينْ

* هناك خمسة أبيات من القصيدة، هذا معناها، وعذراً لم أجدها فى الأشكال العديدة التى عندى للقصيدة نفسها [المترجم].

وداست الخيول كل نقطة
فى جسد الحسينْ
واستُلبتْ وقُسِّمت ملابسُ الحسينْ،
رأيت كل حجر يحنو على الحسينْ
رأيتُ كل زهرةً تنام عند كتف الحسينْ
رأيتُ كل نهر يسير فى جنازةَ الحسينْ.

فى هذه القصائد الثلاث القصيرة المنشورة فى (المسرح والمرايا) ١٩٦٨، يستعرض أدونيس احتراماً عميقاً لجسد الحسين بن فاطمة بنت محمد (ص)، الذى يحدوه بالتبجيل. ينسجم هذا مع تمثل الحسين فى الرمزية العربية الحديثة. لقد جاء ليشارك موقعاً افتتاحياً يختص «تموز ـ المسيح» كفضيلة لحياته، والنوايا والكلمات منسوبة إليه من قبل كتاب تراجم الشيعة. إن الحسين شخص مثير للخلاف، لأنه يمثل الرفض لحل وسط مع الطغيان، يرحِّب بالموت، ويقاسى العذاب والإهانات من أجل عقائده. إن شيعة العلويين يعتقدون أن عليّ بن أبى طالب هو تجسيد لله، لو كان للمرء أن يمدّ هذه الفرضية، فإن موت الحسين على أيدى الأمويين «الكفرة» له ما يوازيه فى صلب المسيح بواسطة الرومان كوصية للمجلس الأعلى لليهود (Sanhedrim). وما هو شيق فى جسد شهيد كربلاء أنه يلبى الحزن الإسلامى على المخلص، لأن هذا حافز قوى وفعال. وهو كذلك صدى لرفض أدونيس الخاص للقيم (السنية) العربية التقليدية، وآماله المتجددة فى مستقبل أكثر عدلاً.

فى القصيدة الأولى، يمد أدونيس الجملة الاعتراضية، المستخدمة بوصفها لخلفية معرفية، ليجافى الإطالة. وعملياً، فإن القصيدة كلها مردفة بين الأقواس. فهى رغم ذلك تؤازر بنجاح كيف خان الحسين أحد أتباعه، الذى «سايرته، رصدته (و) غلغلت فى جفونه». وهذا نفّر زوج الأخير إلى أقصى مدى، حتى تبرأت منه وسبته: «لن يجمعنى طريق أو حلم أو نوم/ إليك بعد اليوم».

يستمر أدونيس على الوتيرة نفسها فى «مرآة الشاهد». إنه شاهد عيان على الشهادة التى لن تجد ازدراء من قبل معتقدى الشيعة. إن روحية وخيرية الحسين قد أيدت اتصال الرماح العنيفة بجسد الحسين. طبيعته الحزينة العابرة قد أبكته ودفعت إليه البيعة. استحضر أدونيس «مراسم الندب» فى عاشوراء بترداد اسم الحسين، ولذلك فهو يرن كالابتهال، ثاقباً كل فكرة.

فى القصيدة التالية يلمِّح إلى القصص الدائرة (بعد شهادة الحسين) عن النهاية التعسة لقاتليه: (يقال إن السيف الذى ضرب عنقه يبكى احتجاجاً وإن يدى قاتله قد شلت). وهذا توكيد على الأسى والندم الذى يمنح سيماء الشيعة أو الصبغة الكاثوليكية لها.

**الرأس والنهر (مقاطع)**

(موسيقى جنسية صاخبة. تهدأ الموسيقى، فيسمع من بعيد صوت يخرج من ماء النهر، يظن أنه صوت الرأس)

الرأس (صوت بعيد):

اقربى والمسينى

اقربى واحضنينى

ثوّرى يا بلادى

شررى وانثرينى،

إننى لحظة المعجزات

لحظة الموت والحياة

لحظة من حريق العصافير فى غابة الصباح

لحظة تنسج الرياح

جبةْ

ترفع الطبيعة

بيرقاً،

والفجيعة

صورها النافخ البشير،

لحظة الفارس المشرد والعاشق الأسير.

(صمت. يقترب الصوت)

ليس صوتى إلهاً

ليس صوتى نبيا...

صوتى النار والنفير

صوتى الصاعق المزلزل ، والفا تح المغير.

الجوقة (غير منظورة):

وجه مهيار فى الماء يسطع كالجوهرة

لم يعد غير صوتٍ

والحقول المزامير ، والنهر الحنجرة

أصوات (بسخرية) :

هاها

رأس يسرق ملك الناس

يهذى

هاها...

رأس الخناس الوسواس...

(الرأس (صوته يقترب شيئاً فشيئا) :

تقذفنى أصواتكم بالحجار

أصواتكم فوق جبينى دم حول جبينى غبار

أصواتكم حصار

لكننى محصن

بصوتى

محرر

برفضى البارئ ، بانفجارى

كأنى المهب أو كأنى البركان

باسم الغد الصديق،

باسم كوكب

سميته الإنسان.

(صمت)

وكان موتى عشبةً

فى الماء ، مثل طفلة من زهر اللوتس

مثل نورس يعرف أن يكون

زنبقة بيضاء قوس قزحٍ

يحب أن يكون

كالبحر ، نبضاً هائجاً

وغابة

من فرح كالموج من كآبة

ترقد تحت شجر الصفصاف مثل طفلة .

وكان موتى طائراً

حوم فى خميلة الغرابة

وطار ،

صار نهراً يفيض ، صار رأساً...

وكان موتى لاجئاً

فى فجوة الزمان ، كان لاجئاً

يضىء مثل كوكب يضىء

وكان موتى فوهة الزمان ، كان الوعد والمجىء

الجوقة (غير منظورة):

مد لنا يديك

أفرغ لنا تاريخك الملآن

نلمح فى عينيك

من دمنا

ناعورةً ونبعْ

يا وطناً عطشان

يا وطناً ممتلئاً بالدمع ...

الرأس (وحده):

غارقاً

تحت جلدى

لابساً ملحه وشحوبه

قمراً كنتُ

والرؤوس

صور ومرايا

ومشتْ فوقى الحقول

مشت تحنى الفؤوس

كنت أغنية العريس ومرثية العروس ،

كنت نيلوفراً عشقْتهُ

نجمة الدمع والعذوبة

كنت مثل السفينة

حملت صرخة المدينة

وعلونا معاً وسقطنا

فى مهب الشباك

مثلما تسقط الحضارةُ أو يسقط الملاك .

ذاكرٌ جثة البلاد

وتقاطيعها الحجرية

ذاكرٌ جذوة التفتت فى سلم الرماد

والطريقَ النحيل وأشراكه القمرية

اثقبوا جبهتى قيدونى

وخذوا حربة وانحرونى

مزقونى كلونى

واقرأوا كيمياء المدينة

بين أشلائى الأمينة .

الجوقة (غير منظورة):

جسد مغروس فى البرية

والنهر دم والموجة نور

جسد هدته الحرية

جسد تبنيه الحرية ..

الرأس (بصوت يزداد عمقاً وحزناً):

إن شعباً يسافر كالقبر فى خطواتى

لم يعد قادراً أن يكون

غضباً أو حنيناً

ليس فى شرفة الذكاء ولا خيمة الجنون

إنه شعبى المتناثر فى كلماتى ...

غارقاً تحت جلدى

لا بساً ملحه وشحوبه

غير أنى كلام الطبيعة

عالياً عالياً كالجبال

غارقاً تحت جلدى

فى صباح الطفولة

فوق ما تجمح الرجولة

فوق ما تأكل الأعاصير ما تشرب الرمال

فوق ما تبطش الفجيعة ...

صانع غيركم أصدقاء

صانع غيركم فضاء ...

الجوقة (غير منظورة):

صوتك مسنون كالرمح

يرد الأرض الوحشية

والأنجم تسقط مثل القمح

فى أهراء البرية ...

فارس ،

يا عراف الحب ، لأى مكان

تمضى ؟ من أى مكان ؟

خذنا ، خذنا ...

الدنيا سرج يدعونا

والنهر حصان .

(موسيقى سريعة هادرة. ينهض الجميع خائفين لأن السيل فاجأهم. يحاولون أن ينجوا، لكنهم يعجزون ، ويجرفهم . فيما تغيبهم أمواجه يبدو الرأس جارياً على صفحة النهر كأنه جزء من الماء) .

الرأس (بصوت مهيب) :

سار أمامى جسدى

أزمنة ، مدائناً

تواكب النهر

مسرحها بضفتين ـ الحب والبشر.

اليوم أكملت اكتملت . وصوتى

يفهمه الزلزال والأطفال والربيع

يفهمه الجميع ـ

صوتى لا يرد مثل موتى.

سكنت كل عشبة

آلفت بين الصخر والنبات

بين غبار الطلع والمرايا

وجنس أغنياتى .

لى وطنٌ

لا يعرف التخوم ، لا تحده الشطآن

تحده علامتان ـ الشمس والإنسان .

وها أنا أطوف كى أزلزل الحدود ، كى أعلم الطوفان .

... ... ...

الرأس (والجوقة معاً) :

نبتت زهرة على الضفة الأخرى

بموتى ،

صرت المدى والمدارا

أبديا أمضى إلى النبع أو أقبل منه ،

أكون كالرعد

صوتا حاضناً برقه ، وكالبرق نارا ،

ولى الضوء والمسافات يا شمس.

وبيتى كبريتكِ المكنون

ولى الليل والنهار

وفلكٌ

بمرايا وجهيهما مشحون .

غائب حاضر كمائكَ يا نهر

حويتُ الأسماء والأشياء

فاحتضنّى واستنفر الرعد فى صوتى

وهجس التكوين ،

والأنواءَ

واجر يا نهر فطرةً

وكن النشأةَ ،

كن صرخة الدم العذراءَ.

هذه مقاطع من دراما شعرية أطول كثيراً تعمل على مستوى مجازى غير مباشر، وتحمل صفة مجاز أدونيس الفائق. تاريخ نشرها (عقب هزيمة ١٩٦٧ النكراء) يقترح مستوى واحداً على الأقل، فالرأس يمثل الفلسطينيين المشردين المنتزعين من بلادهم، حيث يقول: «كان موتى لاجئاً». والنهر بتمديد الاستعارة، قد يكون الأردن. هذا هو سيمياء القصيدة، تمثُّل الحسين فى شعر المقاومة الفلسطينية، الذى تعاملوا معه بصيغة تثير الإعجاب.

وعموماً، فسوف تكون محدودة لو كانت تضمينات القصيدة الواسعة معالجة باستخفاف. ومن الواضح أن الرأس موضع التساؤل هو الذى يخدمه جسد الحسين الذى مزقه أعداؤه إرباً، تماماً كما فعل «ست» بـ«أوزوريس»، بوصفه نوعاً من تحقيره وإبطاله. (كان أوزوريس يبعث من جديد). ومن المهم أن نؤكد رفض الحسين الإذعان للظلم وأن تخليده التالى فى خيال الإنسان يستمر فى رجع صداه لدى أراضى العرب وغير العرب، منذ ١٣٠٠ عام بعد موته. لأن الرأس يقول: «سار أمامى جسدى/ أزمنة، مدائناً تواكب النهر». وفى الواقع، يمكن تكييفه مع أى كفاح للتحرر من الحرمان والسخط، المجتمع الرافض والمرفوض، كمثل حالة الشيعة فى لبنان والعراق، ويسير هذا متوازياً مع لاهوت التحرير الكاثوليكى فى أفريقيا الجنوبية.

وكما ذكرنا سابقاً، فقد صار الحسين جسداً يشبه تموز، مع وجه الخصب الذى يكوّن جزءاً أساسياً من الشهيد فى هذه القصيدة. إن لحن الرأس «موسيقى جنسية صاخبة»، ويدعى أنه «آلفت.../ غبار الطلع.../وجنس أغنياتى». يقترح أن الاتحاد الجنسى مع الطبيعة، والتلقيح الذاتى، قد أنتج هجيناً له قوة بلا حدود، «لا تحده الشطآن»، كل شئ ممكن بالنسبة إليه، لأنها «لحظة المعجزات».

يرمز النهر للتاريخ والمصير فى اكتساحهما العنيد للأرض، الخراب المدمر حين تجتاح مياه فيضانه الناس «من غيرقصد». ومن الواضح أن الرأس يحيا انغماره: «يبدو الرأس جارياً على صفحة النهر كأنه جزء من الماء». هذا، لأن الرأس على خط واحد مع الطّبيعة، إنه «هجس التكوين»، حدث جانح «لحظة من حريق العصافير فى غابة الصباح». «ترفع الطبيعة بيرقاً» بسبب اتحادها مع الرأس، وصوتها «يفهمه الزلزال والأطفال والربيع»، يسكن «كل عشبة»، ويؤالف «بين الصخر والنبات». إن حلول الرأس قد منح «النهر... حنجرة»؛ أى صار للتاريخ الآن وعى. موته «كان عشبة»، أرض تغذى المحروم، وتعرض الآن نفسها كتضحية يمكنها أن تقوت الناس: «اثقبوا جبهتى قيدونى/وخذوا حربة وانحرونى/ مزقونى كلونى/ واقرأوا كيمياء المدينة/ بين أشلائى الأمينة». وهذا يدعم التشابهات مع تموز ـ المسيح. و«الكيمياء» قد تشير إلى المستقبل، لأنه فى العصور الوسطى كان جزءاً من الكيمياء البحث عن إكسير الحياة، ولذا فإن الرأس يصور نفسه كأمل وحيد لمدينة يائسة، تشبه نفسها بـ «سفينة/ حملت صرخة المدينة».

وصل الرأس «باسم الغد الصديق»، ويعلن عن جهده المدمر الذى منحه الموت إياه: «صوتى النار والنفير/ صوتى الصاعق المزلزل». مثل بركان، يمكن للرأس أن يشكل الآن أحداث المستقبل بقوتها الواقعية المستحدثة، لأنه يتحكم فى «فجوة الزمان». إن الأصوات الساخرة تحاول تكذيب الرأس، بالتلميح أنه يلهمه الشيطان، كما افترى الأمويون على الحسين. يمتد خط التوازى حين يستحضر المشهد فى كربلاء . «أصواتكم فوق جبينى دم حول جبينى غبار»، مستعيداً صورة الشهيد وهو يسقط فى المعركة. عموماً، لم تعد الأصوات تؤثر على الرأس، لأنه يقول: «محصن بصوتى/ محرر برفضى البارئ، بانفجارى». إن رفضه «بارئ»، لا مدمر، لأنه نادى «باسم كوكب/ سميته الإنسان... كان الوعد والمجىء. ومن السخرية أن «جسد(أ) هدته الحرية» لابد أن يكون «جسد (أ) تبنيه الحرية»، مستدلاً على أن المعاناة لطلب العدل لابد لها من مكافأة، وأن الهزيمة قد تستحيل إلى نصر، لأن الصوت قد صار «الفاتح الغيور». يعلن الرأس «كان موتى طائراً/ حوّم فى خميلة الغرابة/وطار/ صار نهراً يفيض.../دم والموجة نور». لقد تغلب على الموت بالهرب على أجنحة، وصار نوراً قائداً للآخرين فى حزن «وطن عطشان» سوف يرويه الدم.

إن الكورس بضوء من نفاذ البصيرة، يتعرف الوجه الذى ينتمى إلى مهيار أيضاً: «وجه مهيار فى الماء يسطع كالجوهرة». يوضح هذا أن الشاعر الدمشقى القديم لم يكن غير واحد من الناس الذين تتبعوا تعاليم الرأس فى الماضى كى «أزلزل الحدود». يلعب الكورس دوراً شبيهاً فى هذه الدراما الشعرية بالكورس اليونانى القديم، متمثلاً العامة ومانحاً التعقيب. يتبقى للكورس أن يتوقع أن الكثيرين سيحرضّون أنفسهم ضد المنحرفين لتحقيق العدل «نلمح فى عينيك/ من دمنا/ ناعورة ونبع». إن الرأس يعرف فى حزن هذه الحقيقة «إن شعباً يسافر كالقبر فى خطواتى/ لم يعد قادراً أن يكون/ غضباً أو حنيناً/ ليس فى شرفة الذكاء ولا خيمة الجنون/ إنه شعبى المتناثر فى كلماتى...». لا يقتنع الرأس بحس الغرض وتصميمه أن يكون الوسيط الذى يمحو الذل وما هو منعدم القيمة، ليكون «جذوة التفتت فى سلم الرماد». ويتضح أن الرأس والكورس يصيران واحداً فى النهاية، يبدو أن الرأس يستميل الناس مثل مغناطيس وينصهر معهم. برفضه «انبتت زهرة على الضفة الأخرى»، تعلن التجدد واستعادة الربيع. فى النهاية، يعرض الرأس نفسه على أنه بطل لمن لديهم الجرأة والاقتناع أن يتبعوه : «فاحتضنى واستنفر الرعد فى صوتى».

### مرآة لفارس الرفض

١

حلم بثلاثة أقمار

يتحطم ، والجدران رسومٌ

تقطر حبراً ،

والأشجارُ...

٢

كل ينابيع القرى عبّات

جرارها ،

وانكسرت فوقه .

٣

كان وراء صخرة

مدثراً بالرفضْ

مظللاً بشمس قاسيونْ

يغوص ، محمولاً على سحابهْ،

إلى حنايا الأرضْ

فارس هذا الزمن المعجونْ

بالشمس والكآبهْ

هذه قصيدة مبهمة للغاية؛ نظراً لكل من مجازها الملتوى ووجازتها. حلم سيريالى «يتحطم» وتتبعه سلسلة من التعاقبات، كل منها يستدعى موضوع القصيدة إلى بؤرة أوضح. الكلمة المفتاح هى «قاسيون»، تل وراء دمشق. إن هناك ثائراً سورياً يصمد أمام قوات الاحتلال الفرنسية أواسط العشرينيات، مداوماً تقليد الرفض كى يعرض تسوية فى «هذا الزمن». يعكس هذا إدراك أدونيس الخاص أن تيمة الرفض، قد بدأت من زمن طويل بالحسين، ومازالت وثيقة الصلة فى القرن العشرين. ومثل الحسين، فإن هذا الفارس أيضاً معجون «بالشمس والكآبة»، «مدثرا بالرفض»، مثل الشهيد المحروم من الماء، كذلك فإن وريثه الروحى ليس لديه مدخل إلى ينابيع القرية التى «جرارها... انكسرت فوقه».

### خاتمة

هل تنبأ أدونيس فى مخاضات حالته «التموزية»، أن سيجىء وقت يتهم فيه بالدفاع عن الثورة الإسلامية؟ إن الدليل من قصائده الباكرة يقترح شيئا مناقضا تماما. إن انتسابه إلى الحزب القومى الاشتراكى السورى الذى جذب الشباب بفكرته عن سوريا الكبرى القائمة على الإقليمية، نقيضاً للعرقية، كان له تأثير بارز على بواكير شعره. ورغم أن شعر أدونيس لم يسقط أبداً فى مأزق التنبؤ والروتينية: فهو يتساءل دوماً، ناشداً أجوبة، وهو بنفسه لم يخش من تجريب أساليب جديدة والتكيف مع محفزات متباينة.

«أبحث عن معنى» هى الصوت البليغ لقياس أدونيس الشاب. إن رفضه القيم التقليدية ينبعث بوصفه تيمة مباشرة منذ البدء، وآخر قصيدة فى هذه المجموعة تعتبر صدى من باكر رفضه. عموماً، فإن استشراف أدونيس للحياة متفائل، ومعتقده فى التجديد للقومية السورية المزعومة يظهر واضحاً فى «البعث والرماد». ونتيجة لمنفاه من بلاده، لا برهن لأدونيس على نوع من السخط على تموز بوصفه فكرة مهيمنة، مثلما تحمل «مرثية الأيام الحاضرة» شهادة على ذلك. فهو فى هذه القصيدة يقدم مفهوماً لفكرة مسيحية عربية، وعلى أية حال، فإن الشاعر لم يكن متفائلاً بشأن هذه الاحتمالية. إن القصائد فى هذه الأطروحة، التى تتعامل مع انحلال تناقضات داخلية ورفض للعالم الخارجى (مثل القصائد المنشورة فى «أغانى مهيار»)، لهى على أوهى سبب تعتبر صدى لاعتقاد أدونيس فى التجدد، الذى يظهر أنه صار مصنفاً فى الرفض.

عموماً، لم تغادر هذه التيمة أدونيس أبداً، بل صارت واضحة أكثر فى (المسرح والمرايا)، حيث اندمجت خلفية الشاعر الشيعية مع شعره الطليعى. وهذا مصدر غنى بالعاطفة والدراما، لأن شكل الحسين التاريخى، ممثلاً للرفض، صار يشخص شكلاً لعبادة الخصب مشابه لـ «تموز ــ المسيح». وهذا تطور مثير، يسمح لأدونيس بتوليف أكثر الأحداث إلهاماً فى التاريخ الإسلامى مع المقولات السياسية والاجتماعية للشرق الأوسط حالياً، كما فعل فى «الرأس والنهر».

فى الماضى، كان أدونيس مأخوذاً بالتأسيس الدينى الإسلامى لآرائه الضدية. وعموماً، ففى مقال بمجلة «مواقف» (١٩٧٩) عن الثورة الإيرانية، يناقش أدونيس أن الدين كان هو «المرشد لخروج إيران من البؤس، وأنه الطريق الذى يربط الإنسان بالحياة الكاملة، والتنوير التام، والقداسة». عموماً، فإن تحرره من وهم الغرب يرجع بتاريخه إلى ما قبل حرب ١٩٦٧: «لم نعد نؤمن بأوروبا. لم تعد لدينا ثقة فى نظامها أو فلسفاتها. إن الديدان تنخر بنيتها الاجتماعية لأنها صارت فى ... روحها. أوروبا بالنسبة إلينا سابقاً، شعب جاهل مسلوب القوة ــ هى جيفة». وعلاوة عليه، يمكننا أن نجادل بأن عودة أدونيس للتقاليد الشيعية تؤثر على رغبته فى تعيين التقاليد الإسلامية (السنية) العربية بتوكيد إحدى قواها الأكثر إبداعية، ولو كانت مجبرة على التمسك بجانب مهين فيها.

قد تكون خلفية الشاعر الشيعية هى المعامل الحاسم فى تطوير رموزه وتيماته الشعرية، وهذا هو سبب وجود تيمات الرفض: وملمح البعث فى بواكير شعره. لأنه من تلقاء نفسه كتب «جئت من بيت شيعى، نحس بالمأساة عميقة دائماً، وفى الوقت نفسه نتوقع أحداثاً مبهجة تتجسد».

كل هذا يقترح أن الشاعر قد جاء باصطلاحات من جذوره ويظهر أنها توجه شعريته. إن المشهد المحدود لهذه المقالة قد حجب فى العمق مقولات أخرى لشعر أدونيس تسترعى انتباهاً أكبر، وأعنى خصوصاً أثر الشيعة والصوفية على شعره. وآمل أن تكون معالجتى لتيمتى الرفض والبعث قد ألمحت إلى هذه الأهمية.

# التجليات أو الخلق المستمر

## قراءة فى ديوان
## كتاب التحولات والهجرة
## فى أقاليم النهار والليل

عبد القادر الغزالى

**تمهيد**

عرفت الحركة الشعرية العربية المعاصرة مع تجمع حركة مجلة «شعر» دفعة جديدة، افتتحها يوسف الخال ببيانه، كما قام الشاعر على أحمد سعيد (أدونيس) بترسيخ هذه الفعالية الثقافية من خلال دراساته وأبحاثه وإبداعه.

إن ما يؤسس فرادة واختلاف هذه الممارسة الشعرية هو ربط شعرائها بين الممارسة الكتابية والفعالية النظرية، بغية تخطى وهم الخصوصية، والثنائيات الميتافيزيقية. ولعل معانقة الآخر إبداعيا، والإصرار على التفتح والانفتاح على التجارب الشعرية العالمية، لم يكن يهدف إلا إلى صهر التصورات المعاصرة حول مفهوم الشعر ونظريته.

وفى هذا السياق، نفهم الدعوة إلى التخلى عن مفهومى «التعبيرية» و «الوظيفية»، ذلك:

> أن الاقتراح المتمثل فى اعتبار الشعر فعالية اللغة اقتراح محدد، إنه يعنى اشتغالا ما، وليس وظيفة ما بالمعنى الذى يحدده ياكوبسون، والذى تترتب عنه شكلنة وصفية وبنيوية.[1]

وتأسيسا على ذلك، فإن الإبدال المحورى سيتحقق من خلال محاولة الكشف عن رهانات الخطابات الخاصة باللغة. إن إقصاء الوظائف التى تتحقق من خلال اللغة، تلك التى كان رومان ياكوبسون Roman Jakobson قد حددها فى ست، هو ما استلزمه فعل الإبدال باعتباره مدخلا لتحقيق مادية الكتابة، وبوصفه تأسيسا لسلطة الدال عوض سلطة الدليل. وهذا الإبدال الذى واكبه توظيف مفهوم «الاشتغال» يجعل من الإيقاع «دالا أكبر» تتماهى فى إطاره النظرية والممارسة، ذلك لأنه:

> إذا كان الأمر يتعلق هنا، بالإيقاع أو بنظريات الإيقاع فلأنه ينبغى أن نبرهن من خلال ذلك بأن المغامرة النظرية والمغامرة الشعرية لاتنفصلان.[2]

إن مسألة «الهوية»، وطبيعة علاقة الذات بالآخر، من المسائل الجوهرية التى رافقت الوعى الشعرى الحديث والمعاصر؛ إذ طرحت بإلحاح مع التجربة الرومانسية العربية، كما تزايدت راهنيتها، وحتمية تفكيك مقولاتها مع الحركة النهضوية مجسدة فى السلفية، أو فى القومية العربية، باعتبارها اتجاها وحدويا يحافظ على تماسك الأمة كى تتمكن من مواجهة التحديات الاستعمارية والثقافية. ولهذا السبب، كانت المسألة الوجودية من المسائل الحاضرة بحدة فى جميع الصراعات الفكرية، والأشكال الكتابية المجربة منذ الإرهاصات الأولية فى عملية التجديد. وتجدر الإشارة إلى أن الأساس الإيديولوجى الناقض لهذا المبدأ، الذى انبنى وفقه الخطاب التحديثى الشعرى لدى حركة تجمع «شعر» هو أطروحة «المتوسطية». [٣]

ولاشك أن هذا الطرح كان يهدف إلى فك التعارض بين «الذات» و«الآخر»، ذلك لأن الانتماء إلى حوض البحر الأبيض المتوسط انتماء إلى الشعوب التى أسهمت فى بناء الحضارة والتقدم، والسير فى ركابها. غير أن هذا الربط بين «الهوية» والانتماء إلى حوض البحر الأبيض المتوسط، لن يستمر؛ لأن المكان الجغرافى لا يذيب الفوارق والتمايز. وقد تزامن هذا التحول مع انفصال أدونيس عن جماعة «شعر» وتأسيسه مجلة «مواقف» التى ستخصص بعض أعدادها لبحث مسألة الهوية. وبمقدورنا أن نقول بأن حضور هذه المسألة بارز فى شعر ونظرية أدونيس، حيث صاحبته منذ بداياته إلى الآن.

وفى هذا الأفق، نطالع إعادة طرح الموضوع فى كتابه (النظام والكلام) [٤]، وفيه يربط أدونيس بين الهوية والثقافة، فيصرح بأن الانتماء إلى العروبة ثقافة وحضارة هو مقوم من مقومات الذات، غير أنه يحاول نسف مقولة الواحد مؤكدا ضرورة الاختلاف والتعدد بوصفه شرطا وجوديا لازماً. إن إعادة قراءة ونقد ما أنجز عربيا فى حقول الثقافة، والوقوف على الآفاق المغلقة التى انتهت إليها المشاريع النهضوية، دفع أدونيس إلى القول بـ «فشل ما سميناه عصر النهضة»، وذلك ما يعلنه قائلا :

وفى ظنى أننا نقدر، فى هذا الإطار، أن نتبين السبب الأساس لفشل ما سميناه بـ «عصر النهضة» فى إرساء قواعد حقيقية للنهضة. [٥]

إن لهذه المسائل الثقافية علاقة عضوية بالمتن الشعرى العربى. لذلك يعاد تعريف هذه الفعالية المعاصرة واعتبار السؤال أداة الغزو، واختراق البنيات السائدة فى السياسة والدين والإبداع . وهذه الرؤية النقدية هى البديل المقترح بغية تخطى الآفاق المغلقة التى انتهت إليها الطروحات السابقة، بما أنها: «إعادة اكتشاف الأصول تساؤليا». [٦] ومن خلال هذا الطرح المختلف، يتم الاندماج فى حركة النقد والتفكيك المعاصرة التى تقوم على أساس استبدال أسبقية الدليل بأسبقية الدال. وهذا الإجراء يكفل للإبداع حرية البحث والكشف الدائمين، وتجاوز الثوابت. ولعل هاجس التغيير وضرورته هو العامل الرئيس الذى جعل أدونيس يؤاخى بين الصوفية والسوريالية، علما بأن هذا التقريب لا يتوخى المطابقة وإلغاء الفوارق واختلاف الشروط التاريخية التى تحكمت فى إنتاج الخطابين. بل إنه محاولة لاستبطان البؤر المشعة التى تجعل اللقاء شكلا من أشكال اختراق السطح ليكون مركز التنافذ هو سبيل الكشف والفتح المعرفى لا منتوج البحث والمغامرة. لنستمع إلى الشاعر على أحمد سعيد، وهو يهيئ طقس اللقاء:

> والواقع أن أهمية الصوفية اليوم لا تكمن بالنسبة إلى، فى مدونتها الاعتقادية بقدر ما تكمن فى الأسلوب الذى سلكته أو فى الطريقة التى نهجتها لكى تصل إلى هذه المدونة، إنها تكمن فى الحقل المعرفى الذى أسست له، وفى الأصول التى تولدت عنه، وهى أصول خاصة، ومختلفة للبحث والكشف، إنها فى الفضاء الذى فتحته، وفى كيفية الإفصاح عنه باللغة خصوصا . وهذا نفسه مما يمكن قوله عن السوريالية. [٧]

إن التجربة الصوفية، بوصفها شكلا مغايرا مختلفا لرؤيا وجودية منفتحة، أعادت النظر من خلال مجهودات شيوخها فى مفهوم الاعتقاد والإيمان، وطرق البحث ووسائله، متخطية

ما هو ظاهر وسطحي إلى ما هو عميق وباطن. وبذلك، أقامت أسسا مغايرة، تحولت بتفاعلها مفاهيم: الألوهية والوحي والنبوة. وتجدر الإشارة إلى أن هذه المفاهيم قد اكتملت صيغها في مذهب ابن عربي صاحب «مذهب وحدة الوجود». وعن هذا المذهب يقول زكي نجيب محمود:

> وقد أداه قوله بوحدة الوجود إلى قوله بوحدة الأديان، لا فرق بين سماويها وغير سماويها؛ إذ الكل يعبدون الإله الواحد المتجلي في صورهم وصور جميع العباد، والغاية الحقيقية من عبادة العبد لربه هو التحقق من وحدته الذاتية معه، وإنما الباطل من العبادة أن يقصر العبد ربه على مجلي واحد دون غيره ويسميه إلها.[٨]

ومن هذه الزاوية، يمكن اعتبارها ثورة معرفية تغيت تقويض ما هو ثابت في الفكر والحياة. غير أن التهميش قد طال هذه الفعالية الفكرية الإبداعية نتيجة تجذر بلاغة «الإلغاء»، حسب تعبير أدونيس.

إن الالتفات إلى هذه التجربة المغايرة شكل من أشكال وعي الذات، وتفكيك بنياتها الفكرية والذهنية،؛ إذ بالنقد والمراجعة يتم الإنصات إلى الأصوات الاختلافية التي تم تهميشها. ويحسن أن نشير إلى أن هذه المسائل المتداخلة، نظريا وإبداعيا، ومعرفيا وشعريا، هي التي حدت بنا إلى أن ننزل مسألة التنافذ النصي منزلة إشكالية نراهن فيها على أحقية الخطاب الشعري في اختراق الخطابات المتاخمة، بغية كشف رهان الذات والمجتمع والتاريخ في الديوان الشعري موضوع القراءة المقترحة (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل).

ومما لا ريب فيه، أن الشاعر علي أحمد سعيد (أدونيس) يؤرخ في هذا الديوان الشعري لمغامرة الكتابة الجديدة بوصفها محاولة من بين المحاولات الإبداعية المحتملة قصد الانعتاق من حدود «التعبيرية» و«الخطابية» المهيمنة طوال فترات طويلة. لذلك، يتم التشديد على التحولات اللانهائية التي تجسدها الحركات الباطنية العميقة في الكون، والتي كان المتصوفة المسلمون رواد فلسفتها، والمبشرين الأوائل بسعة آفاقها، وبكارتها المتجددة.

وعلى هذا الأساس، نقترح في هذه المقاربة الاقتراب من الكون التخييلي على النحو الذي تشكله القصائد الشعرية التي يتألف منها هذا الكتاب.

### ١ ـ سحر التحولات

تمتلك الكتابة قدرة التحول والتحويل السحرية؛ لأنها تدفع بالجدل بين عالم الظواهر وعالم الأعماق إلى أقصاه كي يتأصل الوصل، فتلتقي «الذات» بالطبيعة في طهرها وصفائها؛ لهذا يفجر عالم الظواهر، وينفذ إلى بواطنه، كما يلغي، في هذا الطقس الانقلابي، الزوج: حس/ غيب، ظاهر/باطن، معلوم/مجهول... لقد تم اكتشاف لحظة الخلق المتجدد، وقدسية النور الأزلي. ومن ثم أصبح الموت عتبة لحياة العذرية، والفناء باب البقاء الأسمى في (الجنة البديلة). وهذا الحال، يوقظ في النفس إثم الغواية، فتترسم «الذات» علاماتها، ابتداء بالرغبة:

ذاهب...[٩]

وما أعقبها من لحظات انتشاء واستمتاع:

أتفيأ...[١٠]

تلاها ابتهاج الوصل واللقاء:

أصل...[١١]

وانتهاء بالغناء والتوحد الكائنات:

ألبس...[١٢]

ولاريب أن هذا التدرج التصاعدي في حركات التوق الشعرية يحاكي، بشكل جلي، المقامات الكشفية في مسار المعرفة القلبية والذوقية. لذلك، نطالع انجذابا نحو الكمال، يهدف إلى التحكم في حركة الزمن ودورته التعاقبية: الليل والنهار، أملاً في قلب صفاتهما: ضوء النهار/ ظلمة الليل وفي هذا المجلى التخييلي تتحول الظلمة إلى بؤر تمد «الذات» بنور اليقين الأبدي، فتعيد عندئذ إحياء مواسم الضياء والخصب: الشمس ـ الأشجار ـ الأكمام ـ الجزر ـ القلاع... وتقوى أواصر الحميمية بين «الذات» و«النهار» الذي يتحول من دال زماني إلى دال مكاني، بحيث يصبح

حرماً مقدسا تؤدى فيه طقوس البعث؛ إنه النسغ ، وبؤرة الإشراق التى تتعاقب فيها فتوحات تجارب الكتابة. ومن هنا، تصبح «الذات» مركز الكون الذى تتجلى فيه الكائنات، والمرآة التى تعكس وتشوه:

غيرت فى نارك طقس الماء والنبات

غيرت شكل الصوت والنداء .(١٣)

إنها حركة تمحى بها النرجسية لأن الماء صار توأما: به توحد الكثرة ويتكاثر المتوحد، وبمفعوله يلغى التعارض: النار ـ الثلوج. ولا عجب من ذلك، مادمنا فى حضرة مقام السحر والافتتان والإغراء؛ إذ ينبثق من الموجودات إشعاع نور يظهر ويختفى لا تدركه الأبصار بل القلوب. وعلى هذا الأساس، نفهم سر تعطل دورة الزمن، وعلة إصرار «الذات» الفانية الباقية من حدود الزمان والمكان:

سنواتى تهاجر كالجوع تنهار فى غابة الحنايا. (١٤)

إنه الاستعداد للحظة الهتك وفض البكارة، واقتحام أقاليم الأرض البكر: فى تجاويفها يتم التبادل بين الحس والحدس .

وفى هذا المقام، يجدد التحول آفاق الكتابة فيقرنها بحركة البعث فى الطبيعة: الشجر ـ النبع. وذلك بالموازاة مع أفعال النفى، ومحاولة تحرير الرغبات الجنسية إلى أن تصبح «الذات» وليدة القران الرمزى وفق بناء تشكيلى تفاعلى تتحول بموجبه الاستعارة إلى امتلاك، وهكذا تصير الطبيعة مولود الكتابة بعد ممارسة الفعل المعجز :

قرعنا على بابه. (١٥)

ومن خلال هذه المراتب التبشيرية، التى استجابت فى حضرتها «الذات» لنداء القلب فاخترقت المحسوس، وفهمت، بعناية غير المتعين، لغات الطبيعة، عاينت مقام تجليات السر المكنون: بها وفيها يتضام المتشابه والمناقض: الأحجار ـ الشوارع ـ الليل ـ النهار ـ الأشجار ـ الغصون ـ الكتابة ـ الحلم... وتتعرى الحقيقة: فالدهر قارورة تبتلع وتحتوى، والإنسان أسطورة تلغى البداية ثم ما تفتأ تعيد إحياء طقوسها. لكن هذه التجليات الرؤيوية، لا تلبث أن تلقى بـ «بالذات» فى مهاو سحيقة، مادام العقم طال الكلمة ففقدت بذلك سحرها وقدرتها على الفعل، فغدت بذلك الأرض المفتوحة بالكتابة وفيها احتمالا مؤجلا. وفى لحظة الانكسار، تستحضر «الذات» تجربة «إيكار» العلائية بعد تحويلها كى تستمد منها إرادة التحدى، وإصرار معاودة الكرة إلى ما لا نهاية. وبما أن سطوة الزمن قاهرة ، لا تمتلك «الذات» سوى خيار الهجرة، وعبور نهر الدم الفاصل، فيتصاعد صراع الكتابة والتاريخ؛ وتنشأ حركات تفاعل سحرية تسمح بالانتقال الحر من هذا القطب إلى القطب الآخر. وفى هذا الأفق الجدلى، تقرن الأرض التى تفتحها الكتابة بالأرض التى يفتحها الصقر؛ ويتمخض اللقاء وتوحد الكونين عن أرض باطنية تكتشف فى أعماق «الذات» والعالم : (أندلس الأعماق)، لأن سحر الفتح، وإرادة بعث الحياة تقتضى توحد «الذوات» و «الفضاءات» لذلك تنهض مقابل الأرض العقيم: الجنادب ـ الرمل ـ النخيل ـ الموت ـ نضوب المياه ـ زهر يابس...(١٦) أرض من أعماق «الذات» تعشق التحول، وتتطلع إلى النبوءة، وابتداع الغريب والمغاير، مصعدة بذلك التوتر. وفى هذا الموطن، يكتشف الجوهر الأصيل فى جسارة الصقر وفعله المعجز؛ إذ تحمل الجراح، وقهر الأهوال نذرا لابتهاج آت وحلم مستقبلى أدركه فعلاً . وذلك هو المسار الذى ترسمه أنا الكتابة فى سعيها المحموم لتأسيس كتابة مغايرة محولة ومتحولة، تمارس الحفر فى الوجدان الفردى والجماعى، وتتوق إلى فهم لغات الأشياء: العشب ـ النخيل ـ الأفق.... هكذا تتنوع التفاعلات فتتصل، فى لحظة خاطفة، «أنا/ الكتابة» بـ «أنا/ تاريخية»، ثم لا تلبث لتنفصل مسوية «أنا» تتحكم فى دورة الزمن وتتجاوز الموت والحياة.

وفى هذا الكون التخييلى المصغر، يبعث الأخ/ المقتول، وتنفخ فيه «الذات» من روحها ما يعينه على مواصلة الاستبطان والاتحاد بالينابيع . ومن هنا، تحمل «الذات» هم التبشير بالتحول والخصب، والتحكم فى الأنوار. إن الحلم: الواقع الغائب هو أحد علامات البشرى الموعودة؛ إذ بالدم

تفتح البوادي والمدائن : يغني الصقر لكنه يسلم مشعل المغامرة والفتح المستقبلي إلى «الذوات» التوائم، أي إلى الصقور التي تحرقها الصبوة ويمزقها الحنين إلى الإشراق. وفي هذا الموكب الجنائزي، تتعالى الأصوات مجتمعة ومنفصلة، وتتلاشى «الذوات» أمام المشهد المرعب: لحظة الفقد، إنه انتكاس يذهب العقل: يقطع رأس الأخ الذي قهره الخوف فولى مخدوعاً بأمان الأعداء... إنها فدية التردد ونقض عهد العبور. وأمام هذه الفاجعة، تنخرط الطبيعة في نعي الفقيد، فترفع عندئذ بطولته إلى مرتبة المثال الذي تترسم خطاه أنا الكتابة المأخوذة بهوس الفتح:

عاشق يسكن قلبي ويغني أغنياتي . (١٧)

إنه إغراء الصفاء والطهر، ورغبة التوحد بالأرض، يتحول في بوتقته نهر العبور إلى رفيق مصاحب كما تصير بشائر الرؤيا مريرة:

ـ تتبعني عينان من مجامر السنين

ـ تتبعني الأشجار كالرايات (١٨)

لقد امتلكت «الذات» مفتاح التحول، وفجرت مكنونات الصمت. لذلك، تتجدد في كل لحظة أحوال الاستشراف، وسبر الأغوار. إن استمرار العبور، ولا نهائية السفر هما الدافع إلى استعارة حركة الماء والتماهي بالنهر. ومن هذا المنطلق، تصبح الكتابة لهباً يحرق القشور، وبؤرة تتكون في رحمها عوالم الحلم، تغدو السحابة صوتا ملائكيا يرتل آيات البعث: إنها سلسلة تجليات تتعرى في حركاتها «الذات» والكائنات ، وبناءات تخييلية تمنح الكتابة مشروع اختراق الأنساق المكتملة في جميع الخطابات: الاجتماعية والسياسية والفلسفية... إلخ.

وإذا كنا، في ما سلف، عاينا تركيباً تخييلياً موسعاً ومنفتحاً، فإننا في هذا الموطن، نواجه تركيبا تخييليا يقوم على أساس التقليص والانكفاء؛ بحيث يهيمن إحساس الضياع فيلقي بالعوالم المكتشفة في متاهات الفراغ، ثم تعاود «الذات» النهوض مجددا، منبعثة من ركام الأنقاض، معانقة الضياء الذي يصل السماء بالأرض، والشمس بالمدينة، بغية تجديد دماء الحياة، وإلهاب عاطفة الحنين إلى التحول الذي يفجر كنوز اللغة كما تفجر الينابيع في الصخر. وهذا الأمر يتيح «للذات» الاحتفاظ بمسافة بينها وبين «الأنا» التي تصبح عنصراً من عناصر المشاهدة. وهذه اللحظة، دون ريب، ترسخ السمو والعلائية، وتمهد للتوحد/ بالآخر: الجائع... الطفلة... وفي هذا المسعى تمد أعضاء الجسد جسراً يعبر منه إلى متاهة التحول. وفي هذا الطقس الاحتفالي تحتضن القلوب البطل الفارس الذي يسكن الشقوق، ويتابع مسلسل الفتح؛ مادامت اليد هي التي تخط هيئات الخلق، وتعلن انبثاق النور من حركات الحروف على الورق. وعلى هذا المنوال، تتابع الكتابة رحلة التجدد من خلال تكثيف أحوال النفس الباطنية، مستمدة طاقة التحول من «الشجرة» ولانهائية تمثيلاتها التي تتجدد في كل لحظة حسب طبيعة التركيب التخييلي في القصائد الشعرية. وعلى هذا الأساس، تبرز في غابة الرجاء التي تستهوى «الذات»، شجرة واعدة دانية القطوف؛ إنها شجرة مقدسة تسقى جذوعها بدموع الجائعين، وتخصب تربتها برماد «الذوات» العاشقة؛ لأنها ترعى الحصاد المرتقب. أما الشجرة الثانية فتعيد إحياء طقس البعث لأنها تصل باطن الأرض بالسطح، حيث يناظر الدفن زرع البذور؛ لذلك يبعث من القبر، في كل يوم، طفل يملأ «الزوايا والبيوت...» .(١٩)

إن عملية الإحياء تتم وفق حركتين متناقضتين ومتكاملتين في آن، تتمثلان في: حركة نازلة تحفر في الباطن، وحركة صاعدة علائية. وفي رحلة الهبوط والصعود تكتمل تفاصيل العالم السحري، يرفع في إطارها ما هو متحول إلى مرتبة السامي الفاتن. أما الشجرة الثالثة، فترسم معالم العلاقة بين «الذات» و«الآخر (ين)»، وفي ظلالها يلتقي الفرد بالأطفال فيبتهج بالبداية، ويشهد فعل الاجتياح الذي يرفع «الآخر» رايته خائضا نهر الدم والجثث. بينما تتساقط من الشجرة الرابعة الثمار؛ لأنها نخلة سابحة في السماء، يسقيها الدمع الممزوج بالحبر لتصبح معبر الإشراق، ووسيلة الاختراق. وأما الشجرة الخامسة فيتم عندها اللقاء بين «الذات» و «الخضر» الميت الحي، ومع الشجرة السادسة ينحنى خط العلائية ليرسم مسار الأفقية: نهر الجوع، يؤكد الالتصاق بالأرض، ويعدد روافد الرؤيا، وفي هذا التشكيل تنحو «الذات» نحو المطلق لما تحيط المملكة المتخيلة بالماء:

مملكتي تلبس وجه الماء. (٢٠)

وعندئذ، يصبح الامتلاك مقرونا بالغياب، مادام مقام المشاهدة قد تحقق فكانت الدهشة فتساوى القرب والبعد:

لا فرق إن دنوت أو نأيت (٢١)

وغمرت «الذات» و «البيت» أنوار التجليات.

أما الشجرة السابعة فتحدد تفاصيل الفارس التائه الذى نذر نفسه للتحول والتصقت رؤاه بالنور، وعبر من المجرد إلى المحسوس ومن المحسوس إلى المجرد، فكانت الأمكنة خاضعة لمشيئته تتقارب وتتباعد بمشيئته:

ينسج للغرب رداء الشرق. (٢٢)

ولا غرو أن يتماهى، فى هذا المقام، مع النبى/ الإله مستمداً منه إعجاز التسمية.

فى حين ترصد الشجرة الثامنة مشهد الأنوار القدسية الذى تبلغه «الذات»، وهى تصاحب مباهج الإشراق= الصباح، وترنو إلى التحول الدائم = الريح، معلنة ميعاد العودة وامتزاج العناصر:

فى الزهور قضاة

وفى الماء يجتمع الوافدون. (٢٣)

وعلى هذا النحو يتعدد الواحد فتصبير الشجرة أشجاراً، ويتوحد المتعدد فتصبح الطبيعة هى «الذات».

**نشوة الجنس**

فى طقس المشاهدة والتجلى حيث يحتفى بالخلق المستمر، تكتسب الكتابة والكون امتدادات علائقية لانهائية: تشحن الكلمة بحرارة الفعل فتسرى فيها حيوية عناصر الطبيعة. لذلك، تتجمع الكوكبات الرمزية فيكون إعلان سلسلة التحولات اللانهائية: تصبح الحروف غابة، أقواسا ثم جيشا، كما تتعاكس اتجاهات الحركات فيغدو الهبوط ارتفاعا والارتفاع هبوطا؛ عندئذ تصير السماء أما حانية حاضنة. وفى حضرة الأنوار الخاطفة تنفتح أبواب الأقاليم السحرية حيث تتضامن الكائنات، وتسرى بينها وشائج الفناء.

وفى هذا الانخطاف، تحضر المعشوقة متمظهرة فى حرارة التجربة؛ إذ لها فى شريعة الكشف حضرة الاسم الجامع. ومن ثم يصير الجسدان: جسد العاشق/ وجسد المعشوقة، مصدر النور والإشعاع فى عتمة الظلمة التى تلف عالم الظواهر.

كانت المرافق، العضلات، الوجوه

بقايا وليمة لنهار مرض ومات (٢٤)

وباشتراك المتوحدين يبعث مجددا، النهار الميت، فتفتح هوة الممكن والمستحيل، وتمنح الأسماء للآتى، وهنا تبهر «الذات» مواكب الصفاء والطهر: موكب من الأفراس البيض، يغرى بتجريب فعل الاختراق المعجز، بعد أن عجز كل من موكب الأفراس والشيخ طيب الرائحة عن إيقاف اجتياح الزمن. وفى لحظة الانغلاق المرحلية هاته، يظهر فى صورة ثعبان طويل كالنخلة يلاحق «الذات» التى اختارت مسار السهو والمحو عابرة مقام التوحد أملاً فى حصول التكليم والاهتداء إلى مواطن الأسرار، الجبل خاصة، بما أنه مثبت الأرض ومركز اللقاء بينها وبين السماء. وبما أن التحولات هى الشرعة التى تحكم الموجودات، فإن الجبل يفارق مظهره ليستحيل نوافذ، والنوافذ إطفالا وأمهات. وتبلغ العجائبية، فى هذا المجلى، منتهاها عندما ترد الطفلة نتاج القران الجنسى والتوحد الجسدى الثعبان (الرغبة الجامعة) فى شكلها المحسوس والمجرد. وفى هذا السياق التخييلى، تصبح اللذة عتبة السمو والتوحد الروحى بعد عبور التجربتين : تجربة المحسوس: السرير ـ الرأس ـ الثدى ـ العجيزة ـ الصدر ـ المسام ـ السرة... وتجربة المجرد: الطيف الطبيعة الثانية... وفى خضم هذه النشوة المضاعفة تتمدد المعشوقة لتملأ كل الجهات، فتغطى السماء والأرض:

تكبرين فى الجهات كلها

تكبرين فى اتجاه الأعماق (٢٥)

تخترق السطح وتنفذ إلى الأعماق، وبهذا الشكل تسوى صورة المعشوقة فى مخيال العاشق المأخوذ بالفتح، المسكون بالرؤيا. وهنا لابد من قتل «الأنا» من أجل وعى بواطن «الذات» والكون المحيط. وفى غمرة هذا الانخطاف

والسكر يميل الجسد إلى قرينه الأنثوى؛ فتتداخل الأعضاء، وتصاحب الكتابة إيقاع الجسدين المتوحدين: من الشفة إلى الأصابع إلى الشفتين، كما يطابق تمظهر الكلمة تمظهرات الانتشاء الجنسى؛ فقد أمسى التنهد سحابة ورداء ينبثق منه النور الذى يلف جسد المعشوقة، ويقود إليها فى الظلمة، متوجا حرقة التوق. وعلى هذا النحو، يتفاعل الحس والخيال لرسم صورة المعشوقة وفق المثال الطاهر الذى تنشده «الذات». أوليست، قبل كل ذلك، رفيقة الطفولة وأحلامها الباذخة، وشريكة فى الحلم وموضوعه فى آن :

ثيابك الأقاليم والفصول دربك إلى [٢٦]

وفى هذا الكون الشهوانى، تتلاحق الصور الجنسية فى حركات متناغمة تهدف إلى تحرير الرغبات والهواجس، وفتح آفاق الجنون والهذيان فيكون العبور إلى الجسد الأنثوى موشوما بالفناء المتحقق بعد الاحتراق. وذلك هو كنه تحول العاشق موجة والمعشوقة شاطئا. تصبح الأنثى بيتا مؤقتا للراحة وماهية خالصة للجمال، تظهر فى الخلق وبالخلق. أوليست طقوس الجماع، وعملية إنزال المنى بالتزامن مع عملية مص الثدى بوصفها مؤججة للشهوة، ومحققة للارتباط الأمومى، تصغير للحركة الخلقية الكونية. إن حرارة الجماع باعث على العلائية، والارتقاء فى مراتب الحب. [٢٧] وعلى هذا الأساس، تفضى النزوات الشبقية، وحركات الأعضاء: الارتفاع ـ الهبوط ـ الهذيان ـ الشهيق... إلى الانخطاف:

يغلبنى الحال [٢٨]

عندئذ يتحقق الانسلاخ عن العالم المحسوس: العالم الأضيق، وتفتح أبواب العجائب والأسرار، تمحى المعشوقة بوصفها «ذاتا»؛ لأنها خلاصة التركيب التخييلى:

أيتها المرأة المكتوبة بقلم العاشق [٢٩]

وفى لحظة الصفاء الذى يتوسط النوم واليقظة يلغى التعارض، ويتزامن الصعود والهبوط، كما يتوج طقس الجماع بالهندسة الجمالية: السرير - الأرض..: تنبعث من الجسد مثل الأرض أشجار تغوص فى الرحم وتطاول السماء. ومن الجماع: الفعل المقدس يوقع الجسد إيقاعاته منغمسا فى حمأة التلاشى: الانقباض ـ التقلص ـ الهبوط ـ الصعود..:

نتفيأ سرادق الحوض [٣٠]

ويحسن أن نشير إلى أن الصور الجنسية الحسية تتجمع لتغيب فى موجة الحركات الاحتوائية لتستقر فى قرارة البحر، هذا المبتلع الأعظم. فيقترب الحب بالحركة الباطنية، وطاقة الكلمة الخلقية؛ إذ تتكون من قدسية الحرفين: «كن» الحياة، ويطفو الجسد فى خضم الأمواج المتلاطمة ليبلغ الأرض السابعة، فى رحمها تزويع الكلمات، ويذوب النص المقدس، وتطرق عوالم ما فوق الحس: عالم المردة والجن.

وفى هذا السياق التخييلى، ترتسم تفاصيل«المشاهدة»، فى البداية، من خلال الانفصال؛ فتتمايز، مرحليا، أحوال المشاهدة: تخصنى المعشوقة بنعمة الكرامة فلا تطلب شيئا إلا أعطيته. وهنا تفتح الإرادة على دورة الخصب: البذر ـ الإنبات الحصاد ـ الطحن ـ الخبز... أما العاشق فتصعقه القدرة التغييرية وألسنة اللهب المنبثقة من بؤرة التكوين، حيث صفاء البداية، وطفولة العالم الرؤيوى، ثم يعقب الانفصال اتصال يتوحد فيه الجسد والصورة «المشاهدة»: تضع الزوجة طفلة على خشبة من أخشاب المركب الذى كان يقل المحبين، كما تفتح أمام الزوج أبواب الكرامة كى يسقى المحبوبة ماء زلالا يطفئ نار الولادة.

وفى هذه المباهج الروحانية، يمتد الجسد ليغمر الأرض: أوزوريس، يخترق الأسفل والأعلى، ويتوج مخاضات وجروح التوق بفرحة اللقاء والتوحد. فتنفذ المعشوقة، مرة ثانية، إلى جسد العاشق لتمارس الفتنة ولعبة الظهور والخفاء. [٣١] وعند الوصال يرتعش اللحم، وتسترخى الأعضاء مستسلمة للتشتت والتشظى، لذلك يتداخل الانخطاف الشبقى والانخطاف الروحى فيحصل التحول وتتكامل الحركات. ومن هذا الاتحاد يسوى المولود فى الأحشاء مكتملا طافحا بالضوء، مسكونا بالسمو والارتفاع: إنه النبى الذى يكلم العاشقين فى الأعماق. وفى هذا المقام، يغدو الجسد بؤرة يتفاعل فى داخلها الداخل والخارج، فتنبثق المدينة الموعودة التى تبارك وصول العاشق الفاتح، وتتهيأ لاستقباله: توقد الأنوار وتفتح النوافذ وتورق الأشجار.

وعلى هذا الأساس، يمكن القول بأن الانفعال الشهوانى ينفتح على العشق الروحانى، بما أن الجسد: فوهة الصدر... هو عتبة اللامنتهى، ومؤجج غواية الرحيل قصد إدامة نشوة الوصل مع كل تجربة. إن المرأة المشتهاة من صنع المحب، لذلك فهى طوع إرادته، وظل لشطحاته، تتعمد بالماء الطاهر الذى يتفجر من كلماته، وتعطر مفاتن الجسد بريقه. ومن ثم تعبر متاهاته وتكتوى بناره، وتحضن النهار:

أنت بحيرة

وأناجذع لفاح وملآن بالأرض (٣٢)

والحركة الباطنية: المد والجزر:

أرسوفى شواطئك

خصرك مرساتى (٣٣)

ولا تلبث حركة الاحتواء المصغرة أن تنفتح على الكون، ذلك أن الزوجة القرين الطبيعى نتاج الحلم، وهبة المشاهدة، خرجت من الجسد مثلما خرجت حواء، واغتسلت بماء الطهور . وهذه الحركة تهدم تخوم الداخل، وتحتضن الخارج: العالم.

وعلى هذا المنوال، تواصل «الذات»عملية الحفر متنقلة بين المحسوس: الأصابع ـ الرقبة... و غير المحسوس. وما بين العالمين، يتواصل المحو والكشف فى إطار سياق استحضار العناصر الاحتوائية وفق إيقاعات سحرية تجذب العاشق نحو التوحد:

تلبسنى والبسك(٣٤)

ولايفوتنا أن نشير إلى أن كل هذه التركيبات منفصلة العناصر أو المتداخلة فيما بينها ليست سوى آفاق كتابية تتشكل نتيجة حكمة الإنصات، والهيام بسحر الحرف ومجاهل المسالك التى تفضى إليها الكلمة.

**مقامات المشاهدة**

يباغت مشهد التجلى ويفجأ، يقود التفاعل والصراع إلى منتهاه، ويوزع الإشعاع على الجسد بسرعة البرق. الأمر الذى يهيئ لاستقبال الحركة المزدوجة المتعارضة: الصعود ـ الهبوط فى حركات متناغمة تصل الأرض بالسماء. وفى غمرة هذا الانخطاف يتجلى الشيخ المشرف صاحب الكرامة فى الهواء تخدمه الكائنات والأشياء، متماهيا مع المطلق: الله. إنه انخطاف تنفعل لغرابته الأعضاء، وتتوارى لقدسيته قدرة التأمل والطاقة الإدراكية لتنفتح أبواب المعرفة الذوقية والتجربة القلبية.

ويحسن أن نشير إلى أن عملية الكشف ـ هذه المرة ـ تنبنى على العلاقة العضوية بين الأرض والمرأة على مستوى التخييل المبدع. وذلك المسعى لا يهدف سوى إلى إلهاب إغراء الشوق ليعقبه، بعد المكابدة، إطفاء حرقة البين بالوصال وخضوع المشتهى. لكن الشهوة والنزوات تتعدى الجسد لتعانق الطبيعة أيضا فى عمليات تناسخ وتوالد عجيبتين: الذكر ـ الأنثى ـ الطفل، الأرض ـ الماء ـ النبات، من أجل أن يتأكد الخلق المستمر. (٣٥)

وتلك هى تموجات الحركة فى الكون التى يحجبها السطح، يخترقها الجسد وهو يخترق ذاته محولا الظلمة دررا تخلص الروح من أدران المحسوس فى إطار بحث محموم لبلوغ البداية حيث الزمن Kronos أبدى منتصب كالرمح. وفى ذروة الصفاء ينتفى التعارض بين النور والظلمة، ويتمدد الجسد المتشظى ليحتضن الكون. ولمثل هذه اللحظة البهيجة تهون فدية التضحية والمكابدة. وإذا كانت مراتب التشريف متفاوتة، فإن علم الأسرار لا يحصل إلا بالولاية وكراماتها. وتجدر الإشارة ، فى هذا المقام، إلى أن هذا التوق العلائى لا يهدف، كما هو الشأن فى الخطاب الصوفى، إلى إثبات «مدونة اعتقادية» ، بل إنه على العكس من ذلك، يهدف إلى نفى الاعتقاد، وذلك ما نشاهده عندما نتأمل خطاطات التركيبات التخييلية فى هذا المستوى؛ حيث يرصد الجحيم ببشاعة تعادل الخراب الذى لحق العالم المحسوس: السلاسل ـ القضبان ـ المسامير ـ الكائنات العجائبية. واستنادا إلى هذا التشكيل، يمكن أن نقول بأن التماهى سبيل للنفى؛ رغبة فى تأكيد إرادة الإنسان التى أرست الشرعة الأورفية دعائمها.

وعلى هذا الأساس، يتم تفجير الطاقات الكامنة فى أعماق «الذات»، والانجذاب نحو السمو والارتقاء من أجل أن يتأصل الارتباط العضوى بالأرض. ولعل ذلك هو السبب الذى جعل عملية مفارقة الظواهر تحصل وفق حركتين متكاملتين: حركة أفقية وباطنية تجذر الارتباط بالأرض: الصخر ـ التراب. وحركة عمودية تهدف إلى السمو والارتقاء: الريح ـ النجمة ـ الغيمة... فضلا عن العالم الوسيط وما يشمله من كائنات عجائبية تفضى إليها طريق معدومة البداية مادام جسراً سحريا، وعتبة لابد منها فى مسعى إعادة التشكيل، وتحرير آفاق الرؤيا. ولهذا السبب، وجدنا النبوة تقرع بالحلم بمجرد ما يحتفى بالكتابة، ويستسلم لإغرائها؛ لأن «الذات» فى هذه اللحظة تتلاشى فى حمأة الغواية كما تتلاشى عند الجماع وارتعاشة اللحم. ولاشك أن الجنس، كما سبقت الإشارة أعلاه، معبر آخر يفضى إلى البداية، حيث الفيض والتجلى واستمرارية الولادة:

... الأشياء حبلى بالأشياء.(٣٦)

وعلى هذا النحو، يصغر الكون، ويتضاعف علم العارف؛ لأن الإغراء قد استحكم وموجة التحول عارمة جارفة تجمع المتناقض: المسك ـ الدفلى...، وترفع «المشاهد» إلى السماوات حيث الوصال الجسدى: الجلد ـ اللحم والاسترخاء: الرعشة، والانخطاف الروحى:

أشهد مسرح النهايات

نهاية الشمس والهواء

الوثب والعلو برحمة الشهيق والزفير

نهاية الثقوب التى تربط النفس بخيط الأشياء الحبلى بالأشياء.

إنها إيقاعات تصاحب ممارسة الكتابة وتخترقها، من خلال تفاعل عناصرها . يمارس «الجنس» فعل التحويل لأنه مدخل للعبور، وبلوغ التشريف الذى تروض بسلطته الحيوانات العجائبية: ثور بثلاثين قرنا ـ دابة غريبة. ولعلها أحوال تعبر فى «الخلوة» تذكى الشهوة غواية بلوغها:

...وقبيل النوم تطيبنى وتحادثنى (٣٧)

ويكتمل طقس الانخطاف بالتشريف والكرامة، فتنعم «الذات» برؤية «الخضر» . إن جلال المشهد: حيث يلتحم المتباعد مظهراً من مظاهر صفاء الأقاليم الخفية التى تم اكتشافها فى أعماق «الذات» . ومن هنا يمكن القول بأن للخيال سلطة الوصل والفصل: به ترصد اللحظة المشرقة وتتجلى الخلائق العجيبة، وتتحقق الولادة المرتقبة، الأمر الذى يغرى بالاندماج فى حركة الكون المدهشة؛ لأن سحر الشفافية عامل من عوامل السمو والحركة العلائية وما يستتبعه من تشريف وتخصيص بالكرامة التى تؤاخى بين مصادر الخضرة ولذة الجنس. ولهذا السبب، يتم الإصغاء إلى لغات الطيور التى تبشر بـ«النهار» وتجدد الفداء: الاحتراق، طائر الفينيق.

وتلك هى الحوافز التى تغرى بالحفر فى الذاكرة وسبر أغوارها، وما يتطلبه هذا الفعل المعجز من مكابدة لا تكتمل إلا فى الخلوة؛ إذ فى البعد قرب. وفى هذا السياق، يتعين، فى البداية، تعميد «الذات» بغتية التطهير، وبعد ذلك، تمس عملية التطهير العالم من أجل تجلية الصدأ ولحم عناصره. ولهذا وجدنا «الذات» تبدأ بمحاولة التخلص من الأسماء العارفة ومنها الاسم الشخصى لتنضم إلى تيار الحركة التوقية الاندماجية، رمزاً وصورة؛ على بن أبى طالب، أورفيوس، الحسين، مشهد الرأس المقطوع الذى يطفو على سطح الماء، مقام التجلى المتلألئ الأنوار، تدفق ماء الفحولة، حركة الارتجاج والانتصاب المخصب. وليست هذه الصور سوى انبثاق لإشعاع البؤرة المركزية فى أعماق «الذات» لم يكن بمقدورها اختراق الستائر إلا بعد قتل «الأنا» وتصعيد النفى: لأن الغياب والظلمة لا يقاومان إلا بحركات الهبوط، واختراق السطح حيث الصدى ورجع الصدى:

ـ أسمع أصواتا

ـ صوت يقول لى (...)

ـ حجر يصيح بى (...)

ـ أجنحة عابرة تناديني (...) (٣٨)

إن جلال المشهد يتلون بانفعالات «الذات»، وصفاء أقاليمها الخفية المكتشفة. وعلى هذا الأساس، نتأمل اتجاهات الحركات المتعارضة ظاهريا : الأسفل ـ الأعلى، فهى الوقت الذى تملك فيه «الذات» سلطة التسمية، عندئذ تشحن الكلمات بدلالات جديدة. ولا غرو، فى هذا المقام، أن يواكب تحويل اللغة تغيير أنظمة العالم ونفى الثبات، إذ العلاقة بين الأطراف عضوية يفضى كل طرف إلى غيره. إن انفعال النفس، ينعكس، لامحالة، على الخارج من جهة، ومن جهة ثانية ليس سوى نتاج الانفعال الخارجى متمثلا فى مشاهد الرؤيا. وما سحر حكاية «شهرزاد» وألوانها العجائبية إلا رحلة مدهشة من رحلات تجارب الكتابة. غير أن كل متعة لا تحصل إلا بعد الفدية والعناء، لذلك يسيل دم الجسد فى صورة اختراقية تفتح ثقبا فى المكان المغلق صنو القبر. وفى هذا الطريق الرمزى، تحضر المرأة، فى إطار استدعاء شهوى تؤججه النزوات، وحركات المد والجزر، ومشاهد الابتلاع: الموجة ـ البحر/ الظاهر ـ الباطن/ التغير ـ الثبات/ المرأة ـ الرجل. ومن هنا، تتأكد الغربة فى العالم المحسوس ، مادامت «الذات» قد عاينت لحظة البداية التى تتفاعل فى بوتقتها العناصر، وتتصل العوالم : الكتابة ـ الذات ـ الطبيعة، وتتداخل الأطراف؛ الأمر الذى يسمح بالمحو وإعادة التسمية. كما يؤدى الارتقاء إلى السيطرة على الزمن، وترويضه لتذوب المسافة، ويحدث السفر فى المكان بلا حركة ظاهرة، ويشهد فعل الولادة المستمرة. لقد أمسى «الرأس» مركز الكون؛ لذلك انفصل وتزامن الامتداد والتلاشى، البداية والنهاية، المد والجزر، واشتعلت حرقة التوق إلى الينابيع، ومواطن التفتق والإيناع، من خلالها تسرى فى الأعماق دماء الحياة، فتحصر الأنثى، بها وفيها تضاء طبقات «الذات» السفلى، وتشتد الحاجة إلى الامتلاك، وتجديد الخلق، مقاومة لمخاطر الثبات، أمام التشظى المأساوى:

فقد ماتت الشهوة وشيخ كل شئ (٣٩)

وتجدر الإشارة إلى أن هاتين العمليتين الانفتاحيتين تحكمان البناء التخييلى فى هذا الديوان الشعرى، بحيث تعقب كل عملية انغلاقية عملية انفتاحية وفق حركة خلقية مركزية مستمرة إلى مالا نهاية. وفى هذا التركيب الخاص، وجدنا «الذات» مجددا، عندما تعطلت دورة الزمن، تجرب اختراق السطح، فى محاولة النفاذ إلى أعماق الواقع، ولهذا الغرض، يستبدل بالإدراك الحسى الإدراك الذوقى «السريرة»، وهى حاسة إدراكية باطنية تمكن من إلغاء الفواصل والحدود بين «الذات» و «الآخر» : البشر ـ الأشياء، وتفتح المناطق البكر حيث الأسرار. ولهذا تتعالى الأصوات التى تحث على قتل «الأنا» من أجل البقاء بعد الفناء. وفى الطقس البعثى الجليل يفضى تعاقب الفصول إلى التبدل والاستمرارية، ولانهائية الأحداث والمواقف الصادمة، تصل الوجود بالزمن وفق توتر حاد، تزاح فيه الستائر، فيشهد تلاشى الدورية الزمنية عندما ينتهى البريق الخادع. وما هذا الفعل التطهيرى سوى مجابهة لعمليات الزمن المسخية، التى تجسدها بوضوح الحيوانات الدميمة: الطحالب ـ الزواحف... ومن أجل مقاومة المسخ، نلاحظ هذه الرغبة العارمة فى التماهى مع القوة التطهيرية فى الطبيعة: الرعد ـ الماء... بغية محو العفن، وتطهير المكان الذى أسهم تغيير جغرافية الحواس فى تأثيثه، ونفخ الحياة فى كائناته وأشيائه. إن فعل «المشاهدة» امتداد نورانى ينقل المعرفة من وجهها المحسوس الظاهر إلى وجهها العميق الباطن: فيه تعى «الذات» تعددها ووحدتها، عندما تحررها السلطة الإبداعية التى تنفى الإثنية: الظاهر ـ الباطن/ السطح ـ العمق/ الواحد ـ المتعدد:

أرى السماء اثنين

الأرض اثنين(٤٠)

وما هذا التأكيد على الإثنية، ظاهريا، سوى نفى لها، فى المستوى الباطنى. لقد شرفت «الذات» برؤية «المادة» الواصلة بين الأرض والسماء: الحجر، هذا الجوهر المخبوء الذى تستره الأعراض، لكنه يحرص على مفارقة الزائد، وذلك الجسد الذى تقيده الرغبات، ولا يجد عمقه إلا عندما ينفى وجوده العينى ـ تخييليا ـ فيتماهى ، حينا ، مع حركة الماء، وحينا آخر، مع الريح؛ منقاداً لسلطة الخيال المفتوحة أبوابه

على التيه؛ لأن بلوغ البرزخ، الذى يتوسط عالم الأحياء وعالم الأموات، لا يحصل إلا بتوالى السقوط والنهوض. (٤١)

وفى هذا الإطار، تتوج المجاهدة التى يقتضيها الإشراق بحضور «البطل» الذى يجمع بين حكمة الشيخوخة، وطهارة الطفولة، إنه المثال الذى تصنعه «الذات» وتكتشفه فى أعماقها، وهى تجتاز مقامات المشاهدة. وإذا كانت «الذات»، من خلال الكتابة، تتحمل هم الكشف وإعادة التشكيل، مانحة العناصر: الأرض ـ التراب/ الماء/الهواء/النار، ثراء التحويل وخصوبة التوالد، فإن الورقة عروس تتشح بالبياض استعداداً لموعد طاهر قدسى، وحنين قاهر ملتهب، يتلهف إلى الوصال. إنها تناسخات الخيال التى تفجر فى ما هو طبيعى سبل السمو الروحى من أجل أن تلتقى رموز الطهر: الملائكة المنقذون ورموز السلطة: القواد... وفى هذا الأفق، يتوجب السفر، نشدانا لامتداد ونور خفى تحجبه الظلمة، وولادة مرتقبة يجهضها عقم العادة. ومن ثم تتلاحق الحركات البعثية التى تصبح «الذات» بؤرة اشتغالها. لذلك تخلق قرينها كى تحافظ على مسافة التأمل:

... فرأيت صديقا يدخل ويخرج بين أصابع قدمى

ـ وآخر يحل سيور حذائى ويلتف بها (٤٢)

ويتحول القرين إلى كائن حى يقتل «الأنا» ليتحقق الوجود الأسمى. وعلى هذا النحو، تملك «الذات» مفتاح التسمية، بعد أن استوطنت بؤر الإشعاع: الجنين ـ البرعم ـ الثمرة ـ الماء ـ الجناح... ويمتد الصفاء الذى يعم «الآخر» كشف خباياه. وهنا، تهيمن أحلام الطفولة، وتسيطر المفاجآت العجائبية التى ينسج خيوطها الخيال الفطرى، ويفعمها طهر الحب الغامر. وإصرار السمو والعلائية، يجعل «الذات» متماهية، مجددا، مع الصباح، ومركز اللقاء بين الأرض والسماء: الغيم ـ الحقول الحزينة... يصير الربط والتقييد من وسائل ترويض الزمن، وملأ الفراغ فى الفضاء، ومن ثم تعاد هندسة المكان، ويدفع بالتوتر إلى أقصى حد؛ لأن الحكمة قد تحررت من إكراهات الاصطلاح، فالتقت، حينئذ، بالجوهر الذى يتجدد مع كل ممارسة خطابية، تحفر فى ذاكرة اللغة و «الذات» و «المجتمع» و«التاريخ». ومن ثم، فإن اللغة قد غدت منتجة للمعرفة، لأنها تكتشف لاوعيها، فيما هى تكتشف الأشياء والحقائق فيما حولها. وعندئذ يصبح التركيب حكمة، فتتسع الإرادة وتتجدد صيغ العبور: بآلامه وابتهاجاته، وتلك حركات تأسر وتلقى بالنفس فى بؤر التحولات: حركات الحروف و الألوان.

إن إغراء المغامرة والتوق إلى السكن فى الفجوات، هو مطلب التجريب الكتابى، الهادم للنموذج السابق، والمتوحد مع حركة الواقع الإشراقية:

حالم يقرأ كتاب الشوارع راسما وجهه بنار الإسفلت

شاعر يفضح المدينة ويرقد فى سراويلها (٤٣)

غير أن اللقاء يتحول إلى صواعق، مادام الخراب مستحكماً فى العباد والدواب:

لكن الأرض سائبة

مدن تنحنى أشجار تتلاقى...(٤٤)

وذلك هو مبعث الرعب نتيجة الإرهاب والقمع: إحراق الكتب ـ الديار ـ الحقول ... وكما سبقت الإشارة أعلاه، فإنه يتجدد مع كل عملية انغلاقية، فعل من أفعال الانفتاح تشكل فيه لحظة نقيضة تحضن الآتى وإشراقه، ويتحقق به التوحد: الرجل ـ المرأة/ الحروف ـ الورق... كما تدفع الحاجة إلى «السوى»، «الذات» إلى مضاعفة الرج من أجل أن تتفجر الينابيع فى صحراء «الذات»/ الأقاليم المعتمة، وصحراء الطبيعة. ويتضافر الفعلان كى تكتمل البشارة، وتدفع المغامرة الكتابية إلى أقصاها، وذلك هو رهان اجتياز البرزخ، والابتهاج بجلال البداية:

الذين أفاقوا من العشب كى يبعثوا فى التراب.

( فصل الحجر، ص ٥٧٨).

ومن هنا، يصبح «اكتشاف الذات» سبيلا إلى اكتشاف الآخر، وتخطى عتمة اللحظة الحاضرة. إن عملية الحفر متواصلة، وإغراء البحث مستمر؛ لأن الأسرار تتوالد، والسفر يغير، مع كل مغامرة، أشرعته وجهاته: يتجه مرة إلى الجسد: النبض ـ الوريد ـ العنق... لاستنطاق لحظة الصفاء التى تتوسط النوم واليقظة، فى إطار بحث مضن لاكتشاف تفاصيل الحلم، أو أسرار مباهج لحظة الجماع بإيقاعاتها الأخاذة: الارتخاء ـ التشنج ـ الارتفاع ـ النزول...، ويتجه، مرة أخرى، إلى العوالم منفصلة ومتصلة: الطبيعة ـ الكتابة...

وعلى هذا الأساس، فإن تجريب الغزو هو السبيل الأسمى لتخطى القوالب المجتمعية والمؤسسية والدينية، من خلاله يدفع العقم والعادة إلى الهامش ليعوضا بالبحث والاكتشاف: أسافر... ـ أتعرى... ـ أصعد... ـ أتفجر... ألبس... ـ أتموج.. ـ أتحرر... أتجزأ... ـ أنقطع... ـ أنفصل... ـ أقتحم... ـ أختبئ... وجميع هذه الحركات المتواترة تتوخى الانفصال والاتصال، تتجه إلى المهاوى، ومناطق الخطر قصد معانقة النور الخالص، ومن ثم استعادة طهر وقدسية الكتابة، والطبيعة الأولى: هنا تهفو الكائنات والأشياء إلى التبدل الدائم؛ لأن الحدود قد امحت فتخرر الخيال وعندئذ اقترب البعيد وبعد القريب. وتلك هى شريعة الكتابة لا تتورع عن غزو المجاهل، ومعاودة مغامرة السفر. ولهذا تمثل أمامنا صورة الجسد وقد ملأ الفضاء الذى عمته الأنوار، وحينئذ تستنفر الكتابة ( جيوش) الغزو، فتظهر حركات التاريخ، ومقامات الإشراق، التى أوقدت لهيبها رموز الكشف: إقليدس ـ المتنبى ـ المعرى ـ الحلاج ـ الرازى ـ السهروردى...، وما تلك سوى حلقات سحرية تجس نبض الحياة، وتخلص أنا الكتابة من حدود المكان (غرفة الكتابة)، من أجل أن تعيد هندسة الأمكنة، وتنفى الدورية الزمنية، بعد رصد خيط النور الباطنى الذى يحجب الجواهر: الظل. وإجمالا، فإن ولادة الكلمة الخالقة، توصل الكتابة بالينابيع، فيتضاعف التوق، ويعلو نداء السفر، وإغراء العبور. فى مساره تتوحد الذوات: مهيار ـ عبدالرحمن الداخل ـ الذات ـ المسافر... لكن سرعان ما تضيق الأرض ـ مرة أخرى ـ فلا تتسع لاحتضان الحلم، ولا تجد الذات بدا من اختراق الانغلاق إلا بتجديد السفر، ومواصلة المجاهدة:

...أربط أطرافى بشلال لا جذر له (٤٥)

وعلى هذا النحو، تصير «الذات» شاهدة على مسلسل الاكتشاف باعتباره هوية أصيلة بما تمتلك من قدرة التحول والتحويل العجائبية:

قادر أن أصير وجهى بحيرة للبجع وأجعل أهدابى غابات...

ـ وأصابعى ربيعا وأعراسا قادر أن أبعث اليعازرفى كل

خطوة أخطوها (٤٦)

ومن ثم، تصبح الرموز البعثية فى ملكية «الذات» تحييها وتميتها وفق مشيئتها:

الشواطئ حبلى بشواطئ لم تجئ(٤٧)

وتتحول الأرض، من خلال العشق، إلى كون مصغر، يسكن أعماق «الذات»، يوصل السفر الذى لا ينتهى، والمسافر المسكون بالمغامرة إلى بؤر الإشعاع؛ لأن الأعماق واسعة سعة الفضاء، غنية بالأسرار غنى البحر. ولذلك، تشتد الرغبة، وتستسلم «الذات» إلى إغراء الأقاليم الموعودة، انقياداً لا يستقيم إلا بهدم صروح المدينة والمدنية الزائفة، فى إطار عملية خلقية بديلة تعيد تشكيل الكائنات والفضاءات: عجن الأرض ـ نقش أسماء الشهور، وتشغيل طاقات التخييل:

طاقتى على التحول لا آخر لها. تعجز أن تنتهى ولا تعرف

كيف (٤٨)

يمتد سحر الزرقة ليلف الكائنات، وتلك هى البؤرة المشعة التى ينبعث نورها من الأعماق، يخترق «الذات» ليعم العالم فتعى بذلك سر تفردها ومكامن عبقريتها. ولا يكتمل التشريف، لا محالة، إلا بالثورة على كل السلطات المتعالية: دينية أو سياسية، مادامت عاصفة التغيير جارفة تجتث كل ضروب الاعتقاد من جذورها، وتعيد الينابيع إلى أصولها، فى إطار حركات نفى هى وحدها سبيل التخطى والعبور الموغل فى المجاهل، الموقن بالتجدد.

## الهوامش

١ ـ انظر: Heneri Meschonnic, **Critique du Rythme anthropologie historique du longaze**, editions Verdier, 1982, P:63

ـ المرجع السابق، ص : ٧٢.

٢ ـ المرجع نفسه، ص : ١٦

٣ ـ انظر :جمال باروت ، «المقدمات الإيديولوجية لمشروع الحداثة، حركة مجلة شعر» (ملف المعرفة) القسم الأول، العدد : ٢٧٥ ـ يناير ١٩٨٥.

٤ ـ أدونيس، **النظام والكلام**، دار الآداب، بيروت، ط ١ ـ ١٩٩٣.

٥ ـ المرجع السابق، ص: ٢٢.

٦ ـ المرجع نفسه، ص : ٣٩.

٧ ـ أدونيس، **الصوفية والسوريالية**، دار الساقى، ط ١، ١٩٩٢ ـ ص : ٢٥.

٨ ـ أورد النص بسام عبدالوهاب الجابى فى مقدمة الكتاب الذى حققه: اصطلاحات الشيخ محيى الدين بن عربى، **معجم اصطلاحات الصوفية**، دار الإمام للنشر والتوزيع ـ ط ١ ـ ١٤١١ ـ ١٩٩٠ ـ ص : ٤٣.

٩ ـ كتاب **التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل** ـ ١٩٦١ ـ ١٩٦٥، أدونيس، **الأعمال الشعرية الكاملة**، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ط ٥ ـ ١٩٨٨، ص : ٤٣٦.

١٠ ـ «زهرة الكيمياء»، ص : ٤٣٦.

١١ ـ المصدر السابق، ص: ٤٣٦.

١٢ ـ المصدر نفسه، ص : ٤٣٦.

١٣ ـ المصدر نفسه ص : ٤٣٩.

١٤ـ المصدر نفسه ، ص : ٤٤١.

١٥ ـ المصدر نفسه، ص : ٤٤٤.

١٦ ـ «الصقر»، ص : ٤٥٥.

١٧ ـ «تحولات الصقر»، ص : ٤٦٤.

١٨ ـ المصدر السابق، ص : ٤٦٥.

١٩ـ «فصل الأشجار»، ص : ٤٩٦.

٢٠ ـ المصدر السابق، ص : ٥٠٠.

٢١ ـ المصدر نفسه، ص :٥٠٠.

٢٢ ـ المصدر نفسه ص : ٥٠١.

٢٣ ـالمصدر نفسه، ص : ٥٠٢.

٢٤ ـ «تحولات العاشق»، ص ٥٠٧.

٢٥ ـ المصدر السابق، ص : ٥١٠.

٢٦ ـ المصدر نفسه، ص : ٥١١.

٢٧ ـ إذ: «للحب ثلاث مراتب فى نظر ابن عربى: إلهية وروحانية وطبيعية...»

ـ أدونيس، **الصوفية والسوريالية**، م.س. ص: ١٠٢.

٢٨ ـ «تحولات العاشق» ، : ٥١٤.

٢٩ ـ إن : «العاشق هنا يحب الصورة التى تخيلها عن محبوبه لا محبوبه، كما يقول ابن عربى، إنه يحب ما صنعه، وما يرجع إليه، فبنفسه، إذن، كان هيامه،كذلك كان تمجيده لما صنعه».

ـ أدونيس، م.س، ص: ١٠.

٣٠ ـ «تحولات العاشق».

٣١ ـ «هذا الجانب وما يتجاوزه، هما تكرارات باهتة لجدل الداخل والخارج؛ إذ كل شئ يتخذ شكلا، حتى اللانهاية، نحن نبحث عن تحديد الوجود، وبهذا نجاوز كل المواقف، لنعطى موقف المواقف كلها».

ـ جاستون باشلار، **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط ٣، ١٩٨٧، ص : ١٩٨٢.

٣٢ ـ «تحولات العاشق»، ص : ٥٢٥.

٣٣ ـ «تحولات العاشق».

٣٤ ـ «تحولات العاشق»، ص: ٥٣٧.

٣٥ ـ إن هذه «الحقيقة» هى القاسم المشترك بين الفلسفات الشرقية، كما يبين توشيكو إزوتسو Toschiko Isutsu ـ إنها توافق حركة الكون الدائمة، إذ : «يولد العالم كل لحظة من جديد، كما يؤكد رائد البوذية زن دوجان، وأعلام وحدة الوجود: الهمدانى، محيى الدين بن عربى...» ص :٩٠.

- Toschiko Isutsu : **Unicit'ede l'existence et cr'eatian Perpetuelle en mystique islamique**, traduit de L'anglais par Marie Charlote Grandry, les deux Oceans, Paris 1980.

٣٦ ـ «فصل الحجر»، ص : ٥٥٠.

٣٧ ـ المرجع السابق، ص: ٥٥٢.

٣٨ ـ المرجع نفسه ص : ٥٦٤ ـ ٥٦٦.

٣٩ ـ المرجع نفسه.

٤٠ ـ «فصل المواقف»، ص : ٥٦٧.

٤١ ـ كان ابن عربى، كما يبين هنرى كوربان Henri Corbin قد أشار إلى: «حصول تعاون روحى وسحرى بين الأحياء والأموات. وبالفعل، ففى هذا العالم بالذات، يحصل اللقاء والاتصال الصوفى فى العالم الوسيط (البرزخ). هناك شيوخ صالحون يهرعون إلى إخوانهم فيعلمونهم بعلاقات جديدة كانوا يجهلونها، ويعلمونهم، إنهم يعينوهم على السمو تدريجيا».

- Henri Corbin, **L'imagination Crearice dans le Soufisme d'Ibn ARABi**, 2 edition, 1958 - By Ernest Flammarion, p:159.

٤٢ ـ «فصل المواقف»، ص : ٥٧١ – ٥٧٢.

٤٣ ـ «فصل الحجر»، ص: ٥٧٦ ـ ٥٧٧.

٤٤ ـ المرجع السابق ص : ٥٧٦ ـ ٥٧٧.

٤٥ ـ «فصل الحجر»، ص : ٥٨٥.

٤٦ ـ المرجع نفسه، ص : ٥٨٦.

٤٧ ـ المرجع نفسه ص: ٥٨٦.

٤٨ ـ المرجع نفسه، ص : ٥٨٩.



# أدونيس: حداثة النقد أم نقد الحداثة

خيرة حمر العين*

كل شئ فى الحداثة يدعو إلى التأمل الاستشرافى. وحتى فى الحالة التى تعود فى دراستها إلى الماضى فى شموليته، فإنها تنظر إليه بوصفه حقبة زمنية مرهونة بالمستقبل ضمن تطابق تزامنى؛ ذلك أن العقل مطالب فى جميع تصوراته بتصيير الأحداث، لكى تغدو متسقة مع إرادة الأزمنة الحديثة. لذلك، ليس فى وسع باحث أن يحاول إخضاع ضرورة طبيعة الحياة فى مستجداتها إلى الماضى التأريخى، أو إلى انفصال التراث عن مسارنا الاجتماعى؛ لأن فى ذلك استسلاما لمطلق العقل ونفيا لحرية الإرادة التى تستخدم العقل فى انطباعاته الحسية، وتجاوزاته الافتراضية. ومن هنا، تأتى إرادة الذات فى تقبل الشئ بسنن المعلومات التى تتوافق مع سنن الحياة؛ ذلك أن التجربة الجمالية فى تأسيسها الذاتى واكتمالها الذوقى مرهونة بتعزيز التجربة التاريخية لها، كما أن التجربة الفنية لا يمكن أن تكتمل مفاصلها إلا بتوافر قيمة الماضى فيها، وهكذا تبرز المركبات الدلالية فيها أثر الاتصال المباشر بين الحاضر والأبدية، بين خبرة التجربة وأفق الترقب. بهذا المعنى، يكمن الجمال الخالد الذى يوجد فى صورته الجدلية بين ما هو جوهرى وما هوعرضى، أو بين ما اصطلح عليه بالحداثة، والأصيل العابر الذى ينبثق منه الجديد.

إن سؤال الحداثة فى تجلياته المرتقبة يعنى بالضرورة ملاحظة التنوع والتعدد فى طروح موضوعية الشئ، بغرض إنعاش الوعى تبعا لدرجة تقبل هذا الشئ، بوصفه مشروعا يجب تحقيقه، وهذا دأب الاستمرارية فى البحث والتساؤل وهكذا تطرح فكرة البديل مع المبرر ضمن منظور الروابط المستجيبة للفهم. والحداثة، بهذا الطرح، تعزز إلى كل المعارف إسهاماتها وتسند إليها دورها الفعال فى إخضاع الحكم إلى الرصد والتجريب لتشكيل الرؤية الجديدة لعملية الخلق الإبداعى.

* معهد اللغات الأجنبية، وهران الجزائر.

وفى الوقت الذى يشـهـد فـيـه العـالم مظاهر التنوع وأشكال التحول المختلفـة، ينبثق سؤال الحداثة مع أدونيس ليظل على مدى مسيرة كاملة من الوعى والتساؤل، يحاول أن يحلل ويناقش مظاهر هذه التحولات، منطلقا من ضرورة النظر إلى الأشياء فى سياقاتها وتجلياتها، والبحث المستمر عن علاقاتها بالإنسان فى حركيته النابعة من طبيعة السؤال. وبهذا المعنى، تبدو الحداثة فى المجتمع العربى إشكالا مفهوميا جدليا لا يمكن أن تستوعبه المقاربات النصية؛ إذ إنها تمثل فضاء شرعيا للتغيير، وتمتلك القدرة على تحويل الواقع والسلوكات والمفاهيم. إنها منطلق ورؤيا وليست مفهوما:

> وهى جوهريا رؤيا تساؤل واحتجاج: تساؤل حول الممكن، واحتجاج على السائد، فلحظة الحداثة هى لحظة التوتر، أى التناقض والتصادم بين البنى السائدة فى المجتمع، وما تتطلبه حركته العميقة التغييرية من البنى التى تستجيب لها وتتلاءم معها(١).

وهى بهذا المعنى سعى دائم لإحداث التغيير النابع والجذرى، وفق تصور مغاير وأسلوب مختلف يوافق الانبثاق المفاجئ والمتنوع للأشكال، والأزمنة، والتعابير، وتساير التحول الذى لا يستثنى واقعا، أو حساسية، أو نظاما. ومثل هذا التصور يضع الحداثة فى تماس مع المحسوس، والمعيش، والمتخيل، كما يجعلها موصولة بأكثر من دلالة أو معنى.

والحداثة من حيث كونها شكلا جديدا، لم تسلم من الالتباس: لا من حيث المعنى والدلالة وحسب، ولكن هذا الالتباس ينطبق أيضا على مستوى الرؤيا التى من خلالها يبحث الفكر العربى عن معادلات وافتراضات يكيف وفقها مشروع حداثة عربية. وهنا، تدخل الحداثة منعطفا يجعل منها نموذجا كونيا، ومثل هذا التصور يعنى رفض المحطات الإشعاعية وإلغاءها فى الفكر العربى؛ وبالتالى التورط فى الفهم الخاطئ لمضمونها الدلالى والوقوع فى مغالطة تقود إلى اعتبار الفكر الغربى فكر مساءلة والفكر العربى فكر تقبل. الأول يعيد الاستكشاف ويتبنى المبادرة، والثانى يتلقى، ويستحضر ضميره ضمن إطار نشدان الميراث. ومن شأن الرؤيا التى يصدر عنها أدونيس أن تفضح هذه الوثوقية وتوجه الوعى إلى استجلاء عناصره ومبادئه الحداثية من مساءلة الراهن. غير أن الذى لا نتقبله منه هو اعتبار الغرب الأفق الوحيد لتحقيق حداثة عربية؛ فحتى وإن «نقلنا المنجزات ولم نأخذ الموقف العقلى الذى أدى إليها» ـ على حد تعبيره ـ فإن ذلك لا يعنى أبدا تأكيد هوية الآخر فى معرفة الذات. وتبقى الحداثة عنده فعلا تجاوزيا وخلاقا.

ولعل منشأ اللبس فى فهم الحداثة الغربية هو أننا أخطأنا ـ فيما يقول أدونيس ـ منذ البداية فى فهم حداثة الغرب. لم ننظر إليها فى ارتباطها العضوى بالحضارة الغربية، بأسسها العقلانية خصوصا، وإنما نظرنا إليها بوصفها تشكيلات لغوية، رأينا تجليات الحداثة فى ميدان الفنون والآداب، دون أن نرى الأسس النظرية والمبادئ العقلية الكامنة وراءها. ومن هنا، غابت عنا دلالتها العميقة فى الكتابة وفى الحياة على السواء(٢).

لم يحتفل أدونيس بحداثة رائجة، ولكنه نبه إلى حداثة متقدمة ومنبثقة فى آن، فهى عنده سمة فرق لا سمة قيمة ذلك أنها تستمد دلالتها الجوهرية من فيض الرؤيا و وحى الإشارة، دون أن تحتكم إلى صفة دالة تمنحها قيمة الاستبدال لتكون بذلك مجرد تغيير عصر بعصر أو استبدال معنى بآخر. إن الحداثة سمة للأقوال والأشياء غير المعروفة من قبل؛ وبهذا المعنى لكل عصر حداثته(٣).

إن أدونيس فى كل مرة يدافع فيها عن الحداثة يعتبرها غالبا وهما فى مجتمع عربى لم يحسن بعد صياغة سؤاله المعرفى، وأنها مجرد تباه أو تمويه، ويعيدنا مرارا إلى النظر فى أوهام الحداثة ليعلن أننا لم ندرك بعد حدود حداثتنا فى الوقت الذى نطل فيه على عالم يعلن عن ما بعد الحداثة Post - Modernité، أو أننا لا نزال قيد المأزق الحداثى الذى لم يفجر بعد سؤاله الجوهرى على مستوى:

> الكينونة وجودا أو عدما أو على صعيد العلاقة بين الكلمة والشئ، أو على صعيد البنية التعبيرية، أو على صعيد القارة شبه العذراء فى الكتابة العربية قارة الجسد بأبعادها وأعماقها

وتخومها ـ من الرغبة والحلم والصبوة واللعب والعبث والمعنى والسر، وهذه الكيمياء التى تخترق هذا كله وتتموج محيطا بلا حدود. أليس من الأوليات إذن أن نتحقق من وجود الشئ قبل الشروع فى تحليله؟ (٤)

إذا كانت الحداثة، بهذا الشكل، مشروع وهم والتباس، فلابد أن تكون قبل كل شئ مسألة موقف:

موقف الذات فى علاقتها بالآخر (ودون أن يتجسد هذا الآخر فى شكل أو كائن أو معنى).

موقف الذات فى علاقتها بالتراث (دون النظر إليه على أنه ماض فحسب).

وبذلك وجب علينا أن نميز بين أن يكون الماضى ذلك المعطى المتحقق لديمومة إبداعية متحركة ومستمرة بدافع من قوة التحول، والماضى من حيث هو معطى سكونى لا يوحى إلا بثبوتية معاييره. أضف أنه لا يمكن استبعاد التراث بكل معطياته المتحققة والممكنة، فحيث يجب توجيه الحاضر بالماضى ينبغى أيضا تغيير الماضى بالحاضر، على اعتبار أن الجديد مكمل للقديم بشرط أن يكون جديدا بالفعل أو على الأقل يحمل مؤشرات الجدية. ولعل هذا ما جعل أدونيس يدعو إلى ضرورة التمييز:

فى التراث بين مستويين: الغور والسطح. السطح هنا يمثل الأفكار والمواقف والأشكال. أما الغور فيمثل التفجر، التطلع، التغير، الثورة. لذلك ليست مسألة الغور أن نتجاوزه بل أن ننصهر فيه. ولكن لا نكون أحياء ما لم نتجاوز السطح. ذلك أن السطح متصل بالواقع والفترة الزمنية أى بتجربة تاريخية معينة. بينما يتصل الغور بالإنسان، كإنسان. الغور مطلق، أما السطح فتاريخى(٥).

و من ثمة يشكل التراث من منظور أدونيس قيمة إنسانية تقترن بالوجدان الحضارى، وتتصل بإمكانات الفرد المتحققة والتى لم تتحقق بعد. فهو ليس مجرد رصيد مادى نغترف منه معارفنا متى شئنا وكيف شئنا، ولكنه أيضا رصيد روحى ومعنوى يجب أن نتخذ إزاءه مواقف مختلفة، وضمن منظورات مغايرة:

فالتراث ليس النتاج كله الذى أنتج في الماضي وإنما هو الطاقة الإبداعية التى تجسدت فى منجزات لا تستنفد بل تظل فعالة، متوهجة وجزء من حركية التاريخ. ومن هنا ليس التراث كتلة موجودة في فضاء اسمه الماضي، وعلينا العودة إليه والارتباط به وإنما هو حياتنا كلها، ونمونا نفسه، وقد تمثلناه ليكون حضورنا نفسه، واندفاعنا نفسه نحو المجهول.

وهكذا تنصهر الأنا فى النحن على مستوى الواقع والحلم لتصير الذات امتدادا لضميرها الجمعى دون الإرادة الفاعلة فى تداخل تناصى: تناص الوعى الذى يعيد للعصر توازنه وتناص الوجدان الذى يستمد قوته من الحياة الباطنة، غير أن الفرق يكمن فى طريقة إدراك هذا الوعى والإحساس بالزمن.

لاشك فى أن المسألة لدى أدونيس هى مسألة حاضر قبل أن تكون مسألة ماض، ذلك أن الفكر الحداثى الأصيل يسعى إلى تجاوز البنى الجاهزة للمعرفى الماضوى، ليس من أجل تعويضه بالمعرفى الحداثوى، وإنما ضمن إنشاء علائق جديدة تصل الماضى بالحاضر عبر جدل كينونى مستمر:

وحين نقول الماضي، فإننا نعني، تحديدا، تجاوزا لتصورات معينة للماضي، أو لفهم معين، أو لبنى تعبيرية معينة، أو لمعايير وقيم معينة، ولا يعني إطلاقا أننا ننفك وننفصل عنه، كأنه أصبح عضوا ميتا زال وتلاشي. فهذا محال عدا أن القول به جهل كامل، لا بالماضى وحده، بل إيضا بطبيعة الإنسان، وطبيعة الإبداع (٦).

على اعتبار أن الماضى ليس دائما فى حكم «الذى كان» بقدر ما هو امتداد دلالى للذى ينبغى أن يكون.

والواقع أن مثل هذه التصورات تحتاج إلى وعى نقدى ورؤيوى يمكنها من ترسيخ اقتناعها المعرفى فى طرح السؤال البديل، على أن لا يفهم من هذه العبارة استبدال نمطية

معيارية بنمطية أخرى، وإنما المقصود هو تحقيق قطيعة إبستمولوجية لا نتصور معها عودة الثابت الأزلى لبنية العقل العربى، وذلك حين يتم هدم هذا الثابت المنحدر إلينا من عصور الانحطاط، وإسقاط الفهم المقرر مسبقا، بإنتاج مفاهيم جديدة تنقل التراث من الموروث الذاكرى إلى واقع اكتشافه من جديد، من التلقى إلى المساءلة، والاستفهام واستنطاق المسكوت عنه، وذلك عن طريق الحدس والحوار الجدلى.

«لا تنشأ الحداثة مصالحة وإنما تنشأ هجوما»[7]. ما دلالة المصالحة وما معنى الهجوم الذى يدّعيه أدونيس؟ قد تبدو العبارة مقنعة بضرورة المبادرة إلى خرق السائد وتأسيس أفق معرفى لمحاورة الذات، وتهيئة ثقافة جديدة لسؤال الفكر الذى بمقتضاه يتحرى الوعى العربى وجوده الحضارى. لكن أعتقد أن هذه العبارة هى أكثر غموضا من دلالة الإفصاح التى تشير بوضوح إلى:

أن الحداثة اليوم، فى المجتمع العربى بوصفها مفهوما أو تنظيرا، أو بشكلها العام السائد، إنما هى غربية بكاملها، وإننا عندما نتكلم عليها إنما نتكلم عن الآخر، متوهمين أن هذا الآخر هو الذات. ومن الطبيعى أن هذا حكم على المستوى العام لا يلغى بعض الاستثناءات، لكنها استثناءات لا تشكل تيارا عميقا داخلا فى بنية المجتمع، بوصفه جزءا عضويا منها، إنما هى استثناءات تسمح بوجودها بعض الشقوق والتصدعات فى هيكل المجتمع العربى الثقافى والاجتماعى. استثناءات لا تعيش إلا هامشيا فى الأطراف وعلى الضفاف. وهذه الاستثناءات هى ما يمكن أن نسميها بـ «الحداثة المضمرة»، فى مقابل «الحداثة السائدة»[8].

من الصعب ـ فى هذه الحال ـ تحديد الأسئلة التى لا يمكننا أن نكف عنها، لكن المؤكد أن السؤال الكبير الذى يجب أن يطرح ليس ذلك الذى يرتبط بماهية الحداثة؛ لأن ذلك ـ حتما ـ سوف يتحدد بالسياق الذى أنتجها، و إنما الأهم من ذلك هو: ما مستقبل حداثة عربية متعثرة وملتبسة وغامضة فى آن؟ وكيف تستجيب بنياتها الذهنية المكرورة للتشظيات المبهمة؟ وكيف توجه فرضيات المتوقع الكارثى وممكناته المفزعة؟

***الهوامش:***

(١) فاتحة لنهايات القرن، ص، ٣٢١

(٢) النص القرآنى وآفاق الكتابة، دار الآداب ١٩٩٣، ص٩٤ .

(٣) نفسه ص٩٢ و٩٦ .

(٤) النص القرآنى وآفاق الكتابة، ص ١٠٤ .

(٥) زمن الشعر، ص، ١٨٩ .

(٦) كلام البدايات، ص ١٤٤ .

(٧) النص القرآنى وآفاق الكتابة، ص ١٠٧ .

(٨) نفسه، ص ١١٠ .



# تواشجات الإيديولوجيا والحداثة
## أنطون سعادة وأدونيس

شربل داغر*

ما حقيقة التواشج بين الآداب والإيديولوجيا في عالم العربية؟ أهي علاقة لزوم لا تتوانى عن التأكد، «شاء المثقف أم أبى»، كما قال سارتر، على الرغم من الخيبات والمراجعات؟ أم هي تنحو، في عهد «موت الإيديولوجيات»، كما يزعمون، إلى علاقات استبدال، ومنها حلم بعض الأدباء بجعل الآداب رافعة إنسانية جديدة بدلا عن الإيديولوجيات؟(١)

أيًا كان الجواب، فإن دعوات الأدباء هذه لا تغيِّب، أو لا تردم الهوة التي تفصل بين حال العالم، اليوم، وحال الفكر فيه. ففي الوقت الذي تمضي فيه النزعة المضادة للإيديولوجيا في نقدها المنحى القمعي والنهج المزور و«الوعي الزائف» التي تشتمل عليها الإيديولوجيات، فلا تعبأ بها في نهاية المطاف ولا تعيرها أي اهتمام إيجابي، نتحقق من أن العالم يرتد أو يتقوقع على أحواله وأوضاعه الإتنية أي المتمركزة على ذاتها ؛ وأبلغ تعبير عنها في بلادنا هو مصادرة التيارات «المتشددة» للمبادرة في مجتمعاتنا. كما أن نقد الإيديولوجيا لا يخفي انهيار «الكليات المثالية» (من «مثال»، أي «يوتوبيات»)، الكليات المستقبلية، التي كانت ترسم للإنسان معنى حياته، واقعًا لا في منشئه أو أصله، وإنما في ما يعمل من أجله ويصبو إليه.

على أية حال، تتلقى الماركسية، إحدى هذه الكليات المستقبلية، ما جنته على نفسها: فلقد قام نقد الماركسية لغيرها، ولا سيما للإيديولوجيات الرجعية واليمينية، على أنها منازع إيديولوجية (أي غير علمية)، مهما خفي صنيعها، وما لبثت أن أعدمت ـ فعلاً، لا استعارة ـ أية إيديولوجية غيرها، على أنها الحقيقة النهائية التي ما بعدها حقيقة. وبلغت الإيديولوجيا مع التجربة الماركسية هذه حدودًا ما بلغتها أية إيديولوجية قبلها، إلا الفاشية مع اختلافات بينهما، وهي أنها

* جامعة البلمند ـ لبنان.

عـمـمت الجـانب الجـزئي والتـجـزيئي الذى تقـوم عليـه أية إيديولوجية، على ما سنرى أدناه، بوصفه الكلية المستقبلية، كـمـا فرضت هذه الإيديولوجيـة فرضاً قـمعياً لاغيـة غيرها وعادمة حركة الفكر وتناقضاته الحيوية.

واللحظة الراهنة تبـقى فى تردد مـرتبك بين نقـد الإيديولوجيـا اللازم و ضـمـور أى تصـور عـقـلانى وحـديث لفكرة التقـدم، وتدعونا هذه اللحظة بالتالى إلى تعرف مزيد على العلاقات المتواشجة بين الإيديولوجيا والحداثة، ذلك أنهـما توأمان لا ينيان عن التنابذ، فيما هما وليدان متعالقان (أشبه بالتوائم السيامية). علاقات متواشجة، بما فيها من تداخل والتباس وتناقض، على أن فيهما ما يجدد وما يميت فى آن. ففى الإيديولوجيات، ولا سيما التجديدية منها، سعى لافت إلى تجديد الأدب وصيغه (وأبلغ تعبير عنها ما عرفته روسيا، مع «الشكلانيين الروس» وغيرهم، أو مع التشكيليين، مثل ماليفيتش وغيره، إثر الثورة البلشفية)، وإن أدى إلى أدبيات حزبية ولدت ميتة .كما أن تجديدات الآداب والفنون نهلت، هى الأخرى، من تقـديمات الإيديولوجيـات، وإن اقتصرت هذه المواد الإيديولوجية أحياناً على «وجبات ميسرة» وضحلة وضعيفة الصلة بالتجديد الإنسانى الذى تشتمل عليه هذه الإيديولوجيات مبدئياً.

إن طرحَ هذه الأسئلة وغيرَها مفيد فى وقت نتبين فيه ضِيْق الأجوبة المتاحة، ونتحقق من أن البعض لا يزال ينتظر «الخبر السعيد» الذى بشرنا به العديدون، من فوكوياما وأمثاله، بأننا مقبلون ــ أخيراً ــ على عهد الحرية «الأكيد». كيف لا نتساءل، ونحن لا نقع إلا على أجوبة كهذه: «دعونا نعمل الآن. على أية حال، ما جلب التفكير سابقاً غير المصائب والتعقيدات غير المجدية!» .كيف لا نسعى إلى تبين أو مكاشفة أو مطارحة ما ينغص عتمة المعنى ويؤرقها، ونحن نخشى معالم «عبودية جديدة» خلف هذه الحرية الموعودة التى لانرى فيها وجهاً لنا غير وجوهنا المتفرجة والمستهلكة؟

فـمـا يجرى فـعـلاً لا يهـيئ، ولا يـبشر بـ «عـشـية الديمقراطية» الموعودة (مثلما جرى الكلام سابقاً عن «عشية الثورة»)، بل بـ «قسمة جديدة» للعالم، ستكون فيها للقوة والأقوياء ــ من جديد ــ القـدرة على التعيين والتسمية، انطلاقاً من خطابات خصوصية، ومن محددات محلية، لا من تصور عالمى فعلاً، ولا مشترك حقاً. وما يبدو مثل خلخلة حالية، ويرى فيه البعض على عجل (وربما لنفاد صبر) ترتيباً جديداً للعالم، لا يشير واقعاً إلى ترتيب جديد لـ «القرية الكونية»، وإنما إلى تنافس على الحيازة فى هذه الفترة، المفتوحة ربما على توزع جديد للأقوياء، ولكن دون الإخلال أبداً بضعف الضعفاء.

فالمفارقة لافتة بين الحديث عن عالم واحد، له مرجعيات واحدة، وبين فكر وإيديولوجيات تسد فتوقها، أو تنشغل بأمور وصفية وتطبيقية وحسب، دون الالتفات إلى شروط قيام «كونية الرجاء الإنسانى». هذا فى الوقت الذى لا نتعرف فيه، خلف «موت» الإيديولوجيات المزعوم، إلا وجوه الاستغلال، ولكن المبررة هذه المرة («اعملوا أكثر وبأجور أضعف، فهذا أفضل من الموت»)؛ وغير تسعير حمى العصبيات فى الأمم الضعيفة، بوصفها الملجأ المتبقى للحفاظ على الذات، وهو ما يعرضها لأبسط أنواع الشعوذة، ومنها الدينية. ألا نكون بذلك عرضة لهذه التلاعبات التى لا تبقى لنا فى عالم العربية سوى ممر ضيق، سارع إلى احتلاله منذ وقت أصحاب الحلول العجائبية؟ هل دخلنا فى عهد «الفتوة» و«الشاطر حسن» و«المحتال الظريف» على حساب الإيديولوجيات التى ترى الإنسان فى معنى يأتى، لا فى محددات إثنية أو مذهبية أو عرقية؟ ألا تكون هشاشة الإيديولوجيات دلالة على نشأتها المتأخرة، وعلى أعراض مسارها؟ أهى «حديثة» فعلاً، بما تقوم عليه من علاقة متسقة وتدبيرية بين المعتقد والنظام؟ هل تكون الحداثة بديلاً عن الإيديولوجيات «المنخسفة»، أم العين المتنبهة الدائمة التى تبقى يقظة ولو بالتفاتات خافتة؟

الإيديولوجيات «تنخسف» فى مدار الاضطرابات، ولكنها لا تنقرض، خاصة أن مسببات التغيير لا تزال قائمة مع الظلم والاستبداد، مع ضيق السجون ووفرة المساجين، مع اتساع أفواه الجائعين وقلة الأرغفة. كيف لها أن تنقرض فى عالم يتبختر، فى ملتقيات الحوار، فى ألبسته الفولكلورية، ويتقاذفها بمثل علامات تمييزية، تقسم البشرية دون أمل بوحدتها أو بتطلعها إلى مثال نبيل واحد!

هل يعقل أن تكون سيارات الإسعاف ومصل الإغاثة من جهة، والمتسللون أو «الإرهابيون» من الجهة الأخرى، المسافرين الوحيدين على الطريق بين الجنوب والشمال؟ ألا توجد فكرة جذابة عابرة للخرائط والأقوام والحضارات تستعيد حلم الإنسانية القديم في العدل؟ ذلك أن الديمقراطية ـ وقد جعلها البعض «منتهى» لتاريخنا ـ لا تكفى لأن تكون مثالاً محفزاً لقوانا ومخيلاتنا، على نفعها الأكيد في تسيير أحوال المجتمعات. ففى حمى التصعيد التى تصيب الجماعات فى فترات الهلع، والتى تكشف عن هلع فى الهوية، لا عن ترسخ وتأكد فيها أبداً، لا تختفى وحسب الأفكار التى تجمع البشر فى ما يوحدهم ويصعد تطلعاتهم فى آن، وإنما تختفى أساساً الفكرة «العقلانية»، النواة الأكيدة والمتبقية فى الحداثة، ونصبح أسرى أبسط الأفكار، من شعوذة وخلافها من المعتقدات التى تسحب مقاديرنا من أيادينا.

ما كان لهذه المراجعات أن تجرى لولا سقوط «الأنظمة الاشتراكية»، و«على رأسها» الاتحاد السوفياتى. وفعل السقوط فسره البعض على أنه النتيجة المتأخرة لسقوط حاصل أصلاً، فيما جنح آخرون إلى تفسير ذلك بسوء تطبيقها وحسب، لا بعطبها العضوى. وأياً كان التفسير، فإن اختلافاته تجدد النقاش حول التجاذبات والتلاقيات بين الإنسان وتصوره العالم وذاته. ذلك أننا ننسى، فى حمى المناقشات هذه، ما شكلته الانضواءات والتكوكبات الإيديولوجية، فيما مضى، ولا سيما فى عدة عقود من هذا القرن، من محفزات للإنسان والفكر. هل الإيديولوجيا قديمة فعلاً، وناشئة مع الإنسان، أم ترقى إلى ظروف بعينها؟ مما ينشأ عطب الإيديولوجيا: من مبناها الجزئى التجزيئى الذى يسعى إلى اختصار العالم والإنسان أم من مساعيها العملية لإلحاق ما عداها فيها، وفى كيفيات تعسفية غالباً؟ ولكن ألا تتصل الإيديولوجيا بطلب «مثال» ما و«حقيقة» ما؟ ألا تعمل وتنشط إحقاقاً لعدالة ما، أو لحلم إنسانى أو جماعى أو قومى أو ذاتى وغيره؟ أليست الإيديولوجيا منشطة، بل مولدة للأفكار والصور ومجددة للسلوكات والطقوس والاعتقادات؟ ولكن لنبدأ بالسؤال عن قدم الإيديولوجيا: أهى قديمة قدم البشرية نفسها، أم هى ناشئة فى ظروف بعينها؟

## ١ـ الإيديولوجيا: المساعى التعريفية

يعمد فرانسوا شاتليه Fransçois Chatelet، فى كتابه «تاريخ الإيديولوجيات»، إلى مسعى يرى فيه أنها متحققة فى التاريخ منذ قيام «العوالم الإلهية»؛ أى يستبعد من تقويمه ما سبق أن أسماه بيار كلاستر Pierre Clastres «المجتمعات التى لا دول لها»، مميزاً بين الإيديولوجيات التى ترتبط بالدول، و الأساطير التى ترتبط بالجماعات الأولى غير المنظمة، بادئاً تاريخه بالتجربة الفرعونية. ذلك أن الإيديولوجيا، فى حسابه، تشترط «وجود سلطة مركزية للقرار والمراقبة، ووجود نظام سياسى مدير ومشرع للجماعة، ما يعنى وجود دولة ما بالتالى»[٢]ترتبط الإيديولوجيا، إذن، بفكرة الدولة فى اشتغالها، إلا أن هذا التعريف يعين الإيديولوجيا بوصفها السلطة فى عدد من ممارساتها وحسب، فيحق لنا التساؤل بالتالى: وماذا عن وظائف أخرى قد تطلبها الإيديولوجيات، وهى بث الأفكار والترويج لها والتسلح بها لتسلم السلطة؟ هل عرفت المجتمعات تنظيمات إيديولوجية قديمة قدم تجارب الدول نفسها؟

لو عدنا إلى عدد من الأدبيات الإيديولوجية لما وجدنا الكثير عن تاريخها، مثل مسعى شاتليه المذكور، ذلك أن الأدبيات هذه تقيدت بالتجربة الحديثة للدول والأحزاب و«التنظيمات الإيديولوجية»، ووجدت خصوصاً فى الأدبيات الماركسية (وفى الأدبيات المناهضة والناقدة لها) مجالاً لتبلورها.

الباحث جان جال Jean Gall، كاتب مادة «إيديولوجيا» فى «موسوعة إينيفرساليس»، يجد صعوبة فى العثور على تعريف جامع للإيديولوجيا أو فى وضعه، فيعوض عن ذلك بعرض التعيينات المختلف عليها، التى تتجاذب هذا التعريف عند مؤلفيه: من ديستوت دى تراسى Destutt de Tracy وكابانيس Cabanis فى نهايات القرن الثامن عشر، فى أقدم تعييناتها، مروراً بماركس، أكثر الفلاسفة الذين محضوها تعيينات وحمولات محددة ووضعوا لها قابليات إجرائية، وصولاً إلى ناقديها المعاصرين، مثل ريمون آرون Raymond Aron ولوى ألتوسير Louis Althusser وغيرهما.

ويجمل جال القول في هذه التباينات: «انتهى أ. ل. كروبير A.L.Kroeber وكلايد كلوكهون Clyde Kluckhohn إلى جمع مئات من التعريفات عينت الثقافة في صور مختلفة، وإن سعياً مماثلاً (للتعريف بالإيديولوجيا) يؤدي إلى النتيجة نفسها». فما التعريفات هذه؟

هناك تعريف «تحقيري» للإيديولوجيا، يجعلها مرادفة «للفكرة الخاطئة، وتبرير المصالح والرغبات»، حسب ريمون آرون؛ وهناك تعريف «محايد»، بل «مدحي»، ينظر إلى الإيديولوجيا مثل تنظيم، يكاد أن يكون دقيقاً، لموقف إزاء الواقع الاجتماعي أو السياسي، ومثل تفسير يكاد أن يكون نسقياً لما هو قائم ولما هو مرجو. وهو ما نتحقق منه في تباين آخر يميز فيه بعض الباحثين بين معنى كلي وآخر جزئي للإيديولوجيا، ونجده عند كارل مانهايم Karl Mannheim، على سبيل المثال، الذي يفرق بين الإيديولوجيا في طابعها الكلي والعام، أي البنيوي، وبينها في طابعها الجزئي والخصوصي، أي السجالي ففي تعريفها الأول (الكلي والعام) تنشغل الإيديولوجيا بتحويل عدة الفكر وفق منظور خاص، وهو دور «النخب» التي لا عوائق لها بفئة أو بجماعة ما؛ وفي تعريفها الثاني (الجزئي والخصوصي) تشتمل الإيديولوجيا على الطابع الإثني «المتمركز على ذاته»، ما يجعلها عرضة للتزوير والتزييف المطلوب أو للوقوع في الخطأ وخلافها.

والإيديولوجيا في ذلك كله لفظ، بل مفهوم Con-cept، متنازع عليه، يعني الشيء وعكسه: التزوير والحقيقة، الوعي الزائف والمثال، وغير ذلك من التناقضات المستعصية. فكيف إذا مالت الإيديولوجيا إلى تعميم وتأكيد «مثال» ما؟ يرى مانهايم أن الوعي الزائف ملازم للمثال والإيديولوجيا في آن، على أن المثال يتجه صوب المستقبل، وهو في ذلك عامل ثوري، فيما تتجه الإيديولوجيا إلى المحافظة الاجتماعية، وهي في ذلك عامل جمود. إلا أن تمييزات مانهايم لا تقيم الفارق، حسب جال، بين مثال فردي فصامي أشبه بـ «هروب إلى تهويمات مجدبة»، و مثال دال على سلوك مجموعات تحلم بالمستحيل كي تحصل على الممكن: المثال الأول يتجاهل التاريخ، فيما تستدعيه الثانية بقوة وزخم.

والتمييز هذا لا يبتعد كثيراً عما قال به غير دارس، وهو التمييز بين رؤيا العالم والإيديولوجيا، حيث إن الأولى «كلية»، والثانية «جزئية»: تمتاز الأولى بجانبها الجدلي، أي بتوافر تناقضات فيها لحركة الفكر، فيما تمتاز الثانية بجانبها «المتمركز على ذاته»، والعادم للكليانية والجدل. ولقد وجد بعض الدارسين في فكر ستالين نموذجاً للإيديولوجية هذه، إذ قام على صورة مزورة عن التاريخ، قصرته على نزاع بين قوتين متقابلتين ومتجانستين.

ويخلص جال من هذا العرض إلى اقتراح التعريف التالي (على أنه خلاصة استنتاجات للتعريفات التي عرضها ونقدها في آن):

الإيديولوجيا نظام من الأفكار متصل اجتماعياً بتجمع اقتصادي، سياسي، إثني أو غيره، ويعبر دون معاملة بالمثل، وبوعي متفاوت، عن مصالح هذا التجمع، في شكل غير تاريخي (أي لا يعبأ بمعطيات التاريخ ومجرياته ولا يدخلها في حسابه)، وفي شكل مقاوم للتغيير وفاصل للكليات. وتمثل الإيديولوجيا في ذلك الخلاصة النظرية المكثفة لشكل من أشكال الوعي الزائف.(٣)

أما شاتليه فيقدم أربعة تعيينات للإيديولوجيا، هي التالية:

ـ في معناها الأول، تعين الإيديولوجيا «نظاماً ـ على درجات متفاوتة من الترابط ـ من التصورات، والصور و«القيم» التي تنظم بها، جماعة ما أو فرد ما، في مجموعة مقبولة تفرق تجربتها». ويشير هذا المعنى إلى ما يقوله اللفظ الألماني weltanschauung، الذي يعني: «الرؤيا ـ التصور».

ـ وفي معناها الثاني، نتحقق من أن للإيديولوجيا «وظيفة»، و«توفر الأساس النفسي الذي يعوض عن الاختلال الحقيقي»، والإيديولوجي في ذلك هو بمثابة التخيلي: «ويحققه وعي لا يقوى على تحمل حاله الفعلية من المآسي والتناقضات، فيعكس في ما وراء محلوم به (ما وراء ديني، أو جمالي، أخلاقي وسياسي) صلحاً مثالياً».

ـ وفي معناها الثالث، تبدو الإيديولوجيا نقداً لما يشتمل عليه معناها الثاني، إذ إنها تنحو إلى فرض نظامها، وهي في ذلك تقف إلى جانب الشرطة والجيش، وإن كانت خافية في المجتمع، يشير إليها البعض على أنها «طابع» العصر أو المرحلة، أو صمام الأمان للتجربة الجماعية.

ـ أما معناها الرابع فيستقيه شاتليه من عمل لوي ألتوسير على فكر ماركس، وتمييزه بين نزعتين في هذا الفكر: نزعة «إيديولوجية»، وهي المعرضة للخطأ، وأخرى «علمية»، وهي الصائبة.(٤)

نتبين، بين عرضي جال وشاتليه، اختلافاً في معالجة المسألة، على حذرهما وإسهامهما اللافت في تناولها: الأول منهما يميل إلى جعل الإيديولوجيا نوعاً من «الوعي الزائف»، ويجد الثاني في مقترح ألتوسير حلاً مرضياً، يستعيض به عن معاني الإيديولوجيا الثلاثة الأولى التي لا تعدو كونها، في أحسن الأحوال، من باب «التخيل» الجميل، ولكن غير العلمي طبعاً. لن نعرض لعدد آخر من هذه الطروحات ـ على أهميتها ـ ذلك أنها تتعين خصوصاً في سجالات متصلة بالتجربة الستالينية، كما ألمحنا أعلاه، سواء في نقد الناقدين للماركسية على أنها إيديولوجيا وحسب، أو في نقد الماركسيين أنفسهم (مثل ألتوسير خصوصاً) لها، الذين فصلوا فكر ماركس، تبعاً لـ «قطيعة إيبستيمولوجية»، بين مرحلة «إيديولوجية» (أي مضللة بالتالي) وأخرى «علمية»، أي يمكن الاحتفاظ بها والتعويل عليها. ويفيدنا مثل هذا التوضيح في الإشارة إلى أن غالب هذه الكتابات سعى إلى فهم الإيديولوجيات في فعلها «القمعي» والتنظيمي، أو فيما قاله فرانسوا شاتليه عن دور الإيديولوجيا، وهو أنها «تؤمن (للنظام أو غيره استقراراً ما) وتطمئن (المعتقدين بها) كذلك».

لسنا في مجال مناقشة تعريفات الإيديولوجيا عموماً، إلا أن عرضها مفيد إذ أبان لنا طبيعتها المتناقضة، بين استعماليها «المدحي» و«التحقيري». ونحتفظ من هذا العرض بأفكار وتبينات عديدة أظهرت لنا، على سبيل المثال، التباين بين «الرؤيا ـ التصور» المنفتحة والعقيدة شديدة الترابط، وبين التصور العام على ما فيه من جدل وحيوية وإمكان تناقضات ونسق فكري «متمركز على ذاته»، أي مصاب بتناولات جزئية وتجزيئية، إلى غير ذلك من الأمور. كما أبانت لنا الشروحات هذه التشابك الحاصل، بل «المتواشج»، بين «التخيلي» و«الوعي الزائف». ولكن ما لم تتوقف عنده هذه التعريفات، أو ما كان مضمراً فيها، فهو دراستها للإيديولوجيات في اشتغالها كنظام ضابط، وقمعي غالباً للمجتمع (التجربة الستالينية خصوصاً)، دون الالتفات إلى الإيديولوجيات في عملها خارج دورة السلطة (أو قبل استلامها الحكم)، أي العمل الدعاوي، الإعدادي، التحفيزي، الترميزي، أي تأسس النظام الفكري وتحدده في أفكار وسلوكات ومبادئ ورموز وصور وتمثيلات وقيم وخلافها، أو استثماره لـ «مثال» مفتوح على المستقبل ومحفز للطاقات.

## ٢ ـ تواشجات الأسطورة والإيديولوجيا

ما يعنينا قوله هو أن التجاذب هو محل التعيين في حمولات الإيديولوجيا وتعييناتها، وما نقوى عليه هو استقصاء أسباب التجاذب، ليس إلا، ودرسها على أن كل حالة إيديولوجية تفيدنا عن صيغ وتحققات مختلفة للتجاذب هذا. واستدراكاتنا هذه تفيدنا في مقاربة موضوع دراستنا، ولهذا أطلقنا على التجاذبات تسمية «التواشجات». فلو عدنا إلى الجذور الدلالية للفظ «وشج» (في مادة «وشج» في «لسان العرب») لوجدناها تلتقي حول سمات دلالية متقاربة تعني «التداخل» و«التشابك» و«الالتفاف»، وتصيب في ذلك النبات («الوشيج: شجر الرماح(...) وسميت بذلك لأنه تنبت عروقها تحت الأرض»، و«الوشيجة: ليف يفتل ثم يشبك بين خشبتين ينقل بهما البر المحصود»)؛ وتصيب الإنسان أيضاً («الواشجة الرحم المشتبكة المتصلة») كما تصيب الأشياء («وشج محمله إذا شبكه بقد أو شريط لئلا يسقط منه شيء» «وعليه أوشاج غزول، أي ألوان داخلة بعضها في بعض»). دلالات هذا اللفظ جامعة إذا جاز القول، تصيب الإنسان والجماد، كما تصيب الإنسان في أموره الداخلية واعتقاداته وهمومه: «وأمر موشج: مداخل بعضه في بعض مشتبك»، «ولقد وشجت في قلبه أمور

وهموم». وهو ما حملنا على طلب السؤال عن «التواشجات» بين الإيديولوجيا والحداثة، ونجمله في عدة أسئلة: هل استعانت الحداثة (أو التجديد) الأدبية، أو تجارب بعضهم فيها، بإيديولوجية بعينها؟ وهو ما يمكن طرحه في صيغة مقلوبة ومطلوبة: هل كانت «الحداثة» (أو التجديد) في أسباب دعاوى هذه الإيديولوجيا الحزبية، أي المنظمة؟ كيف لنا أن نرى صلات الشعراء بعقيدتهم إذا كانوا حزبيين، وصلات عقيدتهم بدعاويهم الشعرية؟

ولقد وجدنا في تجربة الحزب السوري القومي الاجتماعي تجربة صالحة لتطارح هذه المشكلة وغيرها، خاصة أن النقاد والمؤرخين الأدبيين لم يتوقفوا في كتاباتهم عند دوره في تجربة التجديد الأدبية. وطاولت هذا الحزب، مثل إسهامات بعض حزبييه، مواقف «نبذية»، اكتفت بالتنديد بعقيدته(القومية السورية بدل العربية)، دون أن تتناول المسألة الثقافية التي نهضت عليها هذه العقيدة، ولا التجديد الذي طلبته هذه المسألة في تناولاتها. كما غفلت هذه الكتابات عن صلة هذا الحزب بالشعر تحديداً، بدليل أن أعضاءه كتبوا الشعر، لا غيره: ما يعني ذلك؟ أفي الإيديولوجيا هذه ما يعزز مثل هذا السلوك لا غيره؟

الدارس اللبناني ربيعة أبو فاضل تناول فكر أنطون سعادة، مؤسس الحزب[٥]، ولكن على أنه «مهجري»، وقلة من النقاد تطرقت إلى إسهاماته في المسألة الأدبية، منهم الشاعر والدارس كمال خير بك الذي توقف عند دور سعادة هذا في أطروحته عن «حركة الحداثة» من خلال مجلة «شعر». ذلك أن الكشف عن مواقف سعادة من هذه المسائل لا يوضح جانباً من التاريخ الأدبي وحسب، وإنما يخفف مقادير من الالتباس أيضاً، ولا سيما في تأريخ التناول الأسطوري في الشعر العربي، والعلاقات بين الإيديولوجيا والتجديد.

إن تعرف هذه الجوانب المظلمة من التاريخ الأدبي والإيديولوجي ضروري ومفيد، خاصة أن عدداً من الشعراء العرب الكلاسيكيين مثل الحديثين ناضلوا في صفوف هذا الحزب ونهلوا من منابعه، مثل: سعيد عقل، صلاح لبكي، يوسف الخال، خليل حاوي، أدونيس، كمال خير بك، نذير العظمة وغيرهم ممن لعبوا - ولا يزالون - أدواراً مميزة في تجديد الشعر. فهل كانت هذه الإيديولوجيا باعثاً للتجديد؟ أي تجديد؟ أية قيم ومثل؟

أنطون سعادة، مؤسس الحزب، خلّف وراءه، بخلاف غيره من مؤسسي الأحزاب العربية، كتاباً في المسألة الثقافية، بل الإبداعية أيضاً، هو كتابه (الصراع الفكري في الأدب السوري)[٦]، مما يسهل علينا الإجابة عن هذه الأسئلة. ولا يبالغ خير بك في كتابه المذكور حين يجعل من كتاب سعادة «أقوى بيان مضاد ضد التقليد الشعري العربي»[٧]. فماذا عن هذا الكتاب؟

يحكي سعادة في مقدمة كتابه وقائع الحادثة التي دعته إلى القيام بهذه المحاولة الكتابية:

> في شهر مايو (أيار) من هذه السنة (١٩٤٢) وقعت في يدي نسخة من العدد الثاني، السنة الأولى، من مجلة «العصبة» التي كانت تصدر في سان باولو، البرازيل، وهو العدد المخصص لشهر فبراير (شباط) سنة ١٩٣٥ ... رأيت أن أنظر في هذه الصفحات وأقف على ما فيها فوجدت أن مراسلة أدبية بين ثلاثة أدباء سوريين هم أمين الريحاني ويوسف نعمان معلوف وشفيق معلوف. والمراسلة المذكورة عبارة عن ثلاثة كتب مشتملة على آراء ونظريات في الشعر والشاعر... قرأت الكتب الثلاثة المشار إليها وقرأت التعليق الأخير الذي ألحقه بها شفيق معلوف حين دفعها للنشر في المجلة المذكورة. فشعرت بالنقص الفكري الكبير الذي مثلته الكتب في هذا الموضوع والحاجة إلى درس يتناول موضوع الأدب في أساسه ويجلو الغوامض الكثيرة التي أشوت فيها سهام الرماة وضاعت مجهودات الكتاب.[٨]

وجد سعادة في هذه الكتابات مادة وذريعة أيضاً لكتابه، منطلقاً من شعور مفاده «التألم» من «تفاهة الأدب» و«بلبلة الأدباء» و«فوضى الأدب» في سوريا «الطبيعية»، حسب لغة

سعادة؛ ولا تلبث هذه المحاولة الأولى أن تمهد له الطريق لكي يطرح موضوع الشعر والشاعر. ويوفر لنا الكتاب الفرصة لتعرف آراء عدد من الأدباء العرب فى مسائل التجديد الأدبى بصورة عامة، متوقفاً، خصوصاً فى معالجات نقدية، تنظيرية أو عينية ، أمام تجارب شعرية مهجرية، لمقارنتها أو مواجهتها بما يقوله سعادة نفسه.

قراءة هذه المادة تظهر وجود تباين يقيمه سعادة بين: «العود إلى الماضى» (أو التقليد) و«العصرية» (أو الابتكار)، أشبه بمحورين متناقضين ومتقابلين. ففى غير مرة يرد ذكر «التقليد» و«المقلد»، و«الابتكار» أو «المبتكر»، بوصفها مفردات بمثابة المصطلحات، أو ما يشابهها، خاصة فى الرسائل. ولا يقتصر هذا النقاش، فى واقع الحال، على وجوب (أو عدم وجوب) الابتكار ـ حيث إن أحداً لا يعترض على هذه الوجهة، على ما يبدو ـ بل يتوقف حصراً حول طريقة الشاعر المعلوف فى «الأحلام»، وهى الوقوف على الأطلال. فالريحانى مثل المعلوف العم يجمعان على نقد هذه الطريقة، وهو ما يسميه الريحانى بـ «العود»، ناصحاً الشعراء: «كفكفوا دموعكم سلمكم الله».(٩) وهى النصيحة عينها التى يدعو إليها المعلوف العم قريبه: «أن لا تعود حياتك كلها فى ما تكتب إلى البكاء والنواح على الطلول البالية والآثار الخربة، كما يفعل أكثر الكتبة الشرقيين، ولا سيما الشعراء منهم».(١٠)

لا يكتفى سعادة بهذه العينة المحدودة، بل يلحق بها عينات أخرى منتقاة من مقالات للأدباء محمد حسين هيكل وخليل مطران وطه حسين، تتوقف هى بدورها أمام قضية التجديد الأدبى وتعالجها. والتجديد، بل «العصرية»، هو أن يشعر الشاعر أو الكاتب «بشعور العصر الذى هو فيه»، حسب هيكل. وهو ما يدعو إليه المعلوف، قريب الشاعر، إذ يطالبه بطرق «المواضيع الحيوية والعمرانية»، طالما أن «فضاء الشرق ممتاز عن كل فضاء...، يوحى إلى المرء مالا يوحيه فضاء آخر فى الوجود»(١١). وهذا ما يؤكده مطران بدوره، إذ يكتب فى عدد نوفمبر (تشرين الثانى) من مجلة «الهلال» فى العام ١٩٣٣، وينقله سعادة: «أريد أن يكون شعرنا مرآة صادقة لعصرنا فى مختلف أنواع رقيه».(١٢)

لا يتوقف سعادة مطولاً أمام هذه الآراء وغيرها، بل يكتفى بالقول أحيانا أن هذا الرأى «شديد الإبهام وكثير التخبط»، أو أنها «محاولة غامضة، متخبطة، مطلقة مستبدة»، أو أنه رأى «يزيد التعميمات تعميماً». لا يفندها كفاية رغم أنه قارئ متفحص وغير متسرع فى بعض الأحيان، ذلك أن هذه المادة ذريعة للكتابة، لمواجهة حالة «التضارب والتخبط»، كما يسميها. نقاشات تتضح لنا فيها آراء المجددين وموقف سعادة من «العود» لاستلهام الكتابات أو الأشعار السابقة: ينصح الريحانى الشعراء بقراءة أشعيا بدل إرميا، وشكسبير وجوته بدل ميساه وبيرن، أى بعدم «العود» إلى كتاب المراثى والنواح، وسعادة لا يجد نفعاً، بدوره، لهذا السعى الشعرى الرائج فى عصره:

> وماذا استفاد أدب العربية كله من عودة الشاعر المصرى شوقى إلى شكسبير غير النسخ والمسخ والتقليد الذى لم يضف إلى ثروة الأدب العالمى مقدار حبة خردل؟(١٣)

سعادة يقارع الحجة بالحجة، والموقف بالموقف، مستعجلاً الحكم عليهم. إلا أن هذه العجلة مفادها أن سعادة يمتلك «ثقافة واعية فاهمة تتبع خطط النفس السورية». وهو يلحظ «التضارب» لأنه يقدم نظرة «متسقة»، ويتحقق من «الفوضى» إذ يطلب «النظام»، ويرى فى كتابات غيره «المعميات» لأنه يدعو إلى عدد من الأفكار المتبلورة، ولا يطيل التوقف، لأن غرضه يقوم على عرض نظرته الخاصة بـ «النهضة». فنحن أمام داعية ومشتغل فى الأفكار، لا أمام ناقد. وفى ذلك تتضح قيمته وحدودها. ينتقد كتاباتهم ومواقفهم، محتفظاً بفكرة واحدة، لهيكل الذى يقول بوجود «مثل أعلى» للشعر. ولكن أين هو هذا المثل الأعلى؟ أهو فى «العود» إلى تقليد المتنبى أو لافونتين؟

يجد سعادة أن آراء هؤلاء المجددين تلتقى حول فكرة رئيسية مفادها الدعوة إلى «ترك البكاء التقليدى»، إلا أنها، فى نظره، «ليست بالفكرة الجديدة فى أدب اللغة العربية». فأبو نواس تهكم على الوقوف على الأطلال والبكاء والعويل، لأنه «ابن بيئة تختلف عن بيئة شاعر الصحراء، ولأنه متحدر

من شعب خبر من الحياة ألواناً غير ألوان حياة الصحراء».[١٤] أي أن سعادة يربط طرفي العلاقة بين الحياة والأدب؛ فجمودها يعني جموده، وتجديدها تجديده. إلا أن هذا التأكيد ـ وهو رائج حتى في أيام سعادة، وهو القول بأن «الأدب ابن بيئته»، على ما قال الناقد الفرنسي تاين Taine ـ يفتح لنا مجالاً لطرح سؤال مربك على هذه العلاقة السببية: كيف حدث أن أبا نواس خرق التقليد بخلاف غيره من مجايليه؟ وكيف حدث له أن فتح المعابر بين الحياة والأدب؟ وهل يمكن بالتالي أن يحتفظ الشكل الأدبي، أو تقليد ما (أي حين يصبح الشكل تقليداً أسلوبياً) بديمومة فيما يتعدى حركة الحياة نفسها أو العصر؟

نسوق السؤال إذ يتضح لنا أن سعادة توصل إلى كشف مفارقة هذا الأدب «النهضوي»، بعد أن لاحظ أنه يعني، ضمن العملية نفسها، التقليد وإن وفق مرجعيات مختلفة ظاهراً: التقليد الشرقي، أي محاكاة المتنبي أو البحتري والشعر العربي في العصور العباسية، والمسخ الغربي، أي محاكاة لامارتين ولافونتين وغيرهما. ويذهب سعادة أبعد من ذلك إذ يعيب على هؤلاء المجددين دعوتهم نفسها، وهي القول بأن الشاعر «مرآة الجماعات» حسب الريحاني، وأن عليه «أن يشعر بشعور العصر الذي هو فيه»، حسب هيكل، وهو ما طلبه مطران بدوره من الشعر، أي أن يكون «مرآة صادقة لعصرنا». الدعاوى هذه لا تتطابق، حسب سعادة، مع ما دعا إليه هؤلاء الأدباء: كيف يمكن لهيكل أن يفهم «من خلال مطالعته في الأدب الفرنسي وليس من درسه وضع مصر»! وكيف يمكن لهم أن يعكسوا نفسيات جماعاتهم فيما هم غارقون في استلهام آداب أخرى! إنهم «يمسخون» نفسية شعوبهم و«يعمون» عما تعرفه من أحوال! وما يسمونه «التجديد» لا يعدو كونه حالة «التخبط»، حسب سعادة. وهي المفارقة التي قام عليها عصر النهضة، أي تلك العملية التاريخية المركبة من العودة إلى النفس، إلى العصر، من خلال الاحتكاك بالآخر أو النهل من إبداعاته وأفكاره. وهي نهضة «مزعومة»، حسب سعادة، ذلك أن النهضة «الحقة» تعني «النهضة القومية الاجتماعية» وحسب. لكن ما هذه النهضة الأخرى؟

هي «نتيجة حصول التجديد في الفكر وفي الشعور ـ في الحياة وفي النظرة إلى الحياة»، وهي أيضاً «نتيجة حصول ثورة روحية، مادية، اجتماعية، سياسية تغير حياة شعب بأسره وأوضاع حياته وتفتح آفاقاً جديدة للفكر وطرائقه وللشعور ومناحيه»[١٥]. هكذا يقطع سعادة مع طرق شعرية أو فكرية كانت تكتفي في أحسن الأحوال بموقف «تقني» أو «توظيفي» من التجديد.

لسنا في مجال التعرض لتجارب المجددين هذه؛ نكتفي بالقول ـ على عجل ـ إن هؤلاء الشعراء تعاملوا مع عصرهم، ولكن من خلال الشكل الأدبي القديم. طرحوا شعر المناسبات جانباً، فلم نجد لهم في المدح أو الرثاء سوى قصائد معدودة، قصروها على رجالات الأمة؛ إلا أن تفتحهم على أغراض جديدة للشعر ما تحقق إلا في بنية قديمة. فها هو المعلوف يصف الطائرة:

هي طائر الجماد كأن الجن في صدرها تحت خيولا
حمحمت تضرب الرساح بنعليها شقت إلى السماء سبيلا
ثم مدت إلى النجوم جناحين وجرت على السحاب ذيولا

أهي طائرة أم حيوان أسطوري أو صحراوي تجره خيل الجن؟ هي تشابيه نجدها في غير قصيدة لشوقي ومطران، وقد تعرضا بدورهما لهذا «الجسم الغربي الجديد». هذا ما فعله الرصافي أيضاً في قصائد عن التوموبيل والتلفون والتلسكوب وغيرها. إلا أن هذه المحاولات كانت أشبه بالترجمة؛ وعرفناها أيضاً في الفكر، في ترجمة أفكار جديدة عن البرلمان والاشتراكية والترويج لها. محاولات وعمليات من الاقتباس: عرفناها أيضاً في المسرح وفي الشعر، حين تمت استعادة قصائد أجنبية، فرنسية خاصة، وجرى سكبها في القوالب «العباسية» خاصة. وقامت محاولات أخرى على المحاكاة، أو على النسج على منوال السابقين، سواء أكان ذلك البحتري أم لافونتين أم شكسبير، وفي نتاج الشاعر الواحد أحياناً.

يقطع سعادة مع هذه التجارب «النهضوية» ـ لنقل «التناصية التشوفية ذات المنحى التقنى» ـ، داعياً إلى «الثورة» أو إلى قيام «النظرة الجديدة». ويتوصل سعادة إلى ضبط «النقص الأساسى» فى هذه التجارب، وهو خلوها أو عدم صدورها عن «فكر جديد»، وهو ما يصوغه فى صورة ناجزة: «فحيث لا فكر ولا شعر جديدين فى الحياة لا يمكن أن تقوم نهضة أدبية أو فنية».[١٦] الفكر ـ الجديد طبعاً ـ هو مبعث التجدد، ويقوم عند سعادة فى عقيدة حزبه وتعاليمه «التى تفتح عهداً وتاريخاً جديدين وتجلو نظرة إلى الحياة والكون والفن جديدة». خلاف سعادة مع مجايليه، حسب صياغته له، يقوم فى التباين بين الترجمة ـ الاقتباس ـ المحاكاة، من جهة، و نشأة فكر جديد، محلى، عصرى ومتفتح على «الأدب الإنترسيونى» (أى العالمى)، من جهة ثانية. وهو الحد إذن بين التوليف والقطع، بين التلفيق والتجديد.

يشد سعادة الصلة بين الشعر والفكر معطياً الأولوية له قبل أى عامل آخر أسلوبى؛ وهو قريب على ما نرى من الجرجانى الذى جعل «معانى النفس» أساساً فى تأليف الكلام. قلما أخذ الفكر، بمعناه الواسع والإيجابى، مثل هذا الموقع فى النظر إلى شعرنا، حيث كان النقد يكتفى بملاحقة الأغراض أو المعانى دون أن يتبين أن الشاعر «ينظر» إلى موضوعه ومن زاوية ما. إلا أن تشديده هذا لا يخفى معالم الطبيعتين المختلفتين لكل من الشعر والفكر، فنجده يؤكد فى صورة لا تقبل التردد أن «الشعر ليس الفكر بعينه». إن ما يعيبه سعادة على المجددين هو أنهم صناع مدبرون ليس إلا، يكتفون بالقراءة أو بالاطلاع على الشعر العربى أو الأجنبى ولكن دون «الحافز الروحى المستمد من فكرة أو عقيدة فلسفية جديدة فى الحياة وقضاياها». ولقد وجد سعادة فى الحافز الروحى صيغة للفكر والشعور فى آن، وهو ما يتطلبه الشعر أو ما يصدر عنه. ويؤكد سعادة، للتشديد على ما وصل إليه، أن الحافز الروحى هذا هو «شئ حقيقى، لا وهمى»؛ ودونه، «لا يكون الأدب سوى ألوان تقليدية أو استعارية باهتة لا نضارة لها ولا رونق ولا شخصية».[١٧]

أحاط سعادة، كما يتضح لنا، بغير معضلة متصلة بالشعر، وخصها بمعالجات يتضح منها تقدمه على مجايليه من المجددين. فما يطلبه من الشعر هو أن يكون جديداً فى النظرة، عاكساً دون دجل أو رياء نفسية الجماعة، متصلاً بالواقع الفعلى لعصره، لا بما يقرأه من كتابات لعصور أخرى عربية أو أجنبية:

> انظر إلى شعرائنا كيف يحدون العيس فى منظوماتهم، وماهم فى ذلك إلا مقلدين، لأن حدى العيس لامن شؤون شعبهم، ولا من مظاهر تمدنهم، وإلى كتابنا كيف يتكلمون عن الغبراء والبطحاء وبلادهم جبلية وسهلية خضراء، إنه قد أعمى بصائرهم عن الحقيقة.[١٨]

يقيم سعادة التمييز بين الشعر بوصفه شعوراً و «الشعر المثالى الأسمى»، وهو ما يقدمه فى أجلى صورة فى قصته «فاجعة حب»، بين طلب «الطرب والشجو» (وهما من ملازمات الحياة الفقيرة فى الثقافة النفسية وفى الفن») وطلب «الموسيقى الراقية» (وهى «تحمل النفس عل تأملات فكرية وثورات روحية»). هذا ما تنجلى فيه غائية الشعر لدى سعادة إذ يطلب له «نظرة أعلى» و«مطالب أسمى» و«إحساس أدق بأغراض الوجود وجوهره المستقر فى النفس ضمن الوجود وليس بعد الوجود ولا قبله»[١٩]. أى أن سعادة يعلو بالشعر عن أداء أى دور تطريبى أو جمالى وحسب، طالباً له أهدافاً تقع بين الأخلاقى (التسامى) والإيديولوجى (ملاحظة أغراض الوجود «ضمن» الوجود نفسه). ألا يكون سعادة بذلك يطلب من الشاعر أداء يسمو بالشعر فيحده أو يقصره على أنواع دون أخرى وعلى مناح دون غيرها؟ أليست هذه هى قوة الإيديولوجيات ونقطة ضعفها، أى سبب تجاذبها. تفتح مجالاً وتضع سياجاً له!؟ سعادة لا يطلب الفكر وحسب، بل السمو فى المثل أيضاً، أى تضمنه «نظرة فلسفية» قادرة على التأسيس أو البناء لحياة «أسعد حالاً وأبقى آمالاً»، أى الوصول إلى «فهم جديد للحياة يرفع الأنفس إلى مستوى أعلى»؟

هناك التجديد الشكلى، القائم على «الصور الجزئية» أو على تحسينات أسلوبية، وهناك التجديد الحقيقى، ولا يقوم به إلا أدباء مبتكرون حقاً مثل أبى نواس (أو واجنر). ولكن

كيف يكون الأديب «مرآة عصره» ومجدداً فيه؟ أى كيف يعكسه وينقطع عنه فى آن؟ سعادة يميز، ولكن فى صورة غير بينة تماماً، بين من يكتفى من الأدباء بأن يكون متصلاً بعصره و من ينفصل عنه، مقارناً «المبدع» بـ «الفيلسوف» على أن «لهما القدرة على الانفلات من الزمان والمكان وتخطيط حياة جديدة ورسم مثل عليا بديعة لأمة بأسرها».[٢٠]

ما عرفنا فى تلك السنوات صوتاً بهذا الوضوح الناجز فى مسألة التجديد، ناقلاً المسألة من الشأن الفنى أو التعبيرى إلى الشأن الإيديولوجى بمعناه الإيجابى. وما نتحقق من وجوده فى آراء سعادة هذه هو توصله إلى صياغة «رؤيا - تصور» للشعر، هى المعين المجدد له، وفق تصور لعلاقة الشعر بالفكر - وهو، هنا، فكر منظم، أى طامح لتنظيم ما لمواد متفرقة من التجربة الإنسانية -، لا تقصره على تناولات «استعمالية» (كما يمكن لنا أن نحدد الوجه «التقنى» فى التجديد «النهضوى»)، وإنما على تناولات توليدية وتجديدية له. والمقصود بالتجديد ليس «إحداث أنواع من المجاز جديدة فقط»، بل قلب النظرة تماماً، وإطلاق «نفس جديد للكتابة والتجديد» لن يسلم فى تحققاته الشعرية من تضييقات وتقييدات، ومن تناولات جزئية وتجزيئية، ومن ضبط محافظ وجمودى له. فماذا عن تواشجات الإيديولوجيا والشعر فى هذه الحالة؟

فى هذا السياق لن نحاكم سعادة على محاولاته الأدبية، فقد حاول كتابة الأدب دون أن يفلح (كما يتبين ذلك فى «فاجعة حب»)، إذ أتت كتابته وعظية وتبشيرية خالصة. إلا أننا نستطيع بالمقابل أن نجرى مقارنة بين ما انتقده من معايب فى تجارب مجايليه وما دعا إليه من طروحات. اتضح لنا أعلاه أنه ضد «العود» ومحاكاة شعر السابقين، وإذا به لا ينفر من استلهام الأساطير القديمة. فكيف هذا؟ كأننا بسعادة يقول لنا: هناك عود وعود. هناك عود إلى محاكاة البحترى ولافونتين، وهى طريقة مستقبحة عنده؛ وهناك عود إلى الأساطير القديمة، وهى طريقة محمودة. ذلك أن «على الأدباء الواعين أن يحجوا ويسيحوا (إلى الأساطير القديمة) فيعودوا من سياحاتهم، حاملين إلينا أدباً يجعلنا نكتشف حقيقتنا النفسية ضمن قضايا الحياة الكبرى التى تناولها تفكيرنا من قبل فى أساطيرنا».[٢١] فهل لبى الشعراء النداء؟ وكيف وجدت الإيديولوجيا إلى الشعر سبيلاً؟

يجيب عن هذا السؤال غير ناقد ومؤرخ، ويذهب بعضهم، مثل الشاعر سامى مهدى، إلى جعل الحزب المذكور خلف إطلاق مجلة «شعر» نفسها.[٢٢] إلا أن هذه المقاربات ظلت جزئية، لا تتعدى الإرشادات المقتضبة، عدا كون بعضها ينطلق من محاولة نبذية مسبقة لهذا الحزب وأفكاره. والحاصل أنه قلما توقف ناقد فى صورة معمقة أمام أثر هذا الحزب فى حركة التجديد، خاصة فى لبنان وسوريا، حيث إن تغييب هذا الأثر - لجهل أو عن سابق تصميم وتصور - أفسح المجال بتقديرنا لأغاليط وأحكام خاطئة.

فنحن نقرأ، على سبيل المثال، فى كتاب الناقد أسعد رزوق عن (الأسطورة فى الشعر المعاصر)، أن لجوء عدد من شعراء مجلة «شعر» إلى الأساطير القديمة نجم أو أعقب اطلاعهم على كتاب (الغصن الذهبى) لجيمس فريزر، بعد أن قام جبرا إبراهيم جبرا بترجمة قسم «أدونيس» من هذا الكتاب فى العام ١٩٥٧، ونشره فى بيروت فى «دار الصراع الفكرى»: «وقد نسج الكثيرون من شعرائنا المعاصرين على منوال إليوت وتبنوا أسلوبه وتكنيكه وبعض رموزه»[٢٣]. إن نقاداً غيره، مثل جبرا نفسه فى كتابه (الحرية والطوفان)، وخالدة سعيد فى (البحث عن الجذور)، وجدوا فى هذه المؤثرات الأجنبية (ومنها أيضاً تعرف الشعراء المنبهر على شعر إليوت، وخصوصاً فى «الأرض الخراب») سبباً لنشأة هذه القصيدة الأسطورية، متجاهلين فى ذلك الدعوة الصريحة التى وجهها سعادة للأدباء فى كتابه المذكور.

يورد سعادة فى كتابه مثل الشاعر اللبنانى سعيد عقل، المنخرط فى الحزب آنذاك، ويتعرض بالنقد لديوانيه (بنت يفتاح) و(قدموس). فإذا كان سعادة وجد فى عقل «شاعرية ممتازة»، إلا أنها «خارجة عن المواضيع السورية وعن خطط النفس السورية».[٢٤] فـ «بنت يفتاح»، فى حسابه، تنتسب إلى الأدب اليهودى، لا إلى الأدب السورى. وفى غير موضع

من كتابة يدعو سعادة الشعراء إلى تناول «الموضوعات السورية»، مثل بناء قرطاجة أو غيرها «من أدوار تاريخ سورية القديم». لم يستهو سعادة إذن موضوع «بنت يفتاح»، حتى إنه نصح الشاعر عقل، بعد أن التقى به في العام ١٩٣٦، ولفت نظره «إلى مطاليب النهضة السورية في الأدب»، وهي استخراج الكنوز من «روائع المكونات النفسية التاريخية» في سوريا. هذا ما حاوله سعيد عقل في (قدموس)، إلا أن سعادة لم يجد فيها عند قراءته لها «ما كنت أتوقه. فقد حاول المؤلف - أي سعيد عقل - أن يصبغ الحقائق التاريخية والأساطير التقليدية بصبغة محلية ضيقة فأساء إلى الأساطير وإلى الواقع التاريخي».(٢٥)

هل يعني هذا أن سعادة خص «أدب الحياة» بنوع معين من الشعر، بل من الموضوعات؟ يجيب سعادة عن هذا السؤال بالنفي: «فالقيمة الأدبية أو الفنية ليست في هوية أو جنسية الموضوع». الشاعر حر في خياراته، إلا أن سعادة لا يحبذ تناول «المواضيع الغريبة»، وهي موضوعات لا تمتلك أية «أصول حقيقية في نفوسنا وفي تاريخنا»، عدا أن التطرق لهذه الموضوعات لا ينشئ «أدباً شخصياً لمجتمع له خصائصه».

ينتقل سعادة، إذن، من معنى التجديد الكلي إلى معنى محصور، جزئي بالضرورة. فـ «النظرة» الجديدة باتت نظرة مخصوصة بموضوعات دون أخرى، وببلاد دون غيرها: فما قام به سعيد عقل، أي الجمع أو وصل التاريخ بين قدموس ونشأة الكيان اللبناني في نهاية الثلاثينيات، هو ما دعا إليه سعادة نفسه، ولكن على أساس أن الوصل التاريخي هذا يندرج في متحد «سوريا الطبيعية»، لا في فينيقيا، كما فعل عقل. وهو تنافس على تملك الحيز الأسطوري لا تبرره سوى الاختلافات والاجتهادات في الدعوة إلى قيام كيانات في الراهن العربي، أو في تسويغها. ومنها الخلاف في الثلاثينيات في لبنان على صيغ الاستقلال من الانتداب الفرنسي.

وما قاله سعادة عن «بنت يفتاح» يقوله أيضاً عن «عبقر» لشفيق معلوف، فهي ذات «موضوع غريب». يتناول سعادة هذه المطولة الشعرية بشيء من التشريح لأنها متوافرة بين يديه، فيما لم يتوفر له شعر سعيد عقل، عدا أنها تقترب في بعض الأحيان مما يريده سعادة من الشعر. ففي غير موضع فيها يلحظ سعادة أبياتاً فيها «لمحات أو لمعات نفسية تكاد تصل إلى الثورة الروحية»، أي الثورة المطلوبة، أو «تأملات اجتماعية بعضها ذو صبغة مناقبية متفقة مع خطط التفكير السوري». إلا أن هذه القصيدة تفتقر، حسب سعادة، بل تخلو من «النظرة الفلسفية». سعادة لا يطلب «منفعة عليا» من الشعر وحسب، بل «متسامية» أيضاً. وما ينتقده في «عبقر» هو لجوء الشاعر وتعميمه للمفهوم «الجاهلي أو البربري أو الفطري» للحب، وهو الغاية الأخيرة لهذه القصيدة. يخرج سعادة من قراءتها بصورة مفادها أن الحب الذي يطلبه الشاعر قائم في «صورة الضم والتقبيل وارتجاف الأضلع وطلب الأجساد للأجساد»، أي في «النزعة البيولوجية»، لا في «غاية نفسية مثالية تتخذ من الغرض البيولوجي سلماً لبلوغ ذروة مثالها الأعلى»: مجدد فكري في نظرته إلى الشعر، إلا أنه محافظ في طلب التسامي! لهذا يتجنب الخوض في الخرافات، ناصحاً الشعراء «العناية بالأساطير الأصلية ذات المغزى الفلسفي»، ويورد لهذا الغرض عدداً من الأمثلة: قصة أدونيس، أو الأساطير اليونانية وقصص اليهود المثبتة في التوراة وهي «مأخوذة عن أصول سورية» بالاستناد إلى تنقيبات رأس شمرا أو نينوى وأشور ونمرود وبابل وسواها.(٢٦)

يطيل سعادة التوقف عند بعض المكتشفات، شارحاً بعض هذه الأساطير (بعل، أناة، دانيال، أدونيس، جلجامش..)، مؤكداً أو مستعيداً لها بوصفها من «الأدب السوري»، لا من «الأساطير الإغريقية» أو غيرها. يطيل الوقفة ليتساءل بشيء من التحريض:

> متى أخذ الأدباء السوريون، الموهوبون يطلعون على هذه الكنوز الروحية الثمينة، ازدادوا بحقيقة نظرتهم وعظمة أسبابها وبقوة الموحيات الفلسفية والفنية الأصلية في طبيعة أمتهم، التي يؤهلهم فهمهم لإنشاء أدب فخم، جميل، خالد.(٢٧)

فهل لبى الشعراء نداء سعادة الصريح؟

## ٣ ـ أدونيس: «قيِّمٌ باسم أمتي»

ما يعنينا فى دراستنا يطاول الإيديولوجيا فى شقها «المعارض»، إذا جاز القول، أى فى طلبها السلطة فى عالى التقديرات، والتأثير والنفوذ على فئات متزايدة فى المجتمع فى أدنى التقديرات. ولكن كيف لنا أن نتحقق من «الشبكات» التى تقوم فى النص الشعرى بين حمولات اللغة و«الوجبات» الإيديولوجية؟ يمكننا أن نشير إلى الإيديولوجيا، هنا، على أنها شأن جزئى بالضرورة يشد النص إلى أمور بعينها ودون غيرها، ويقوم على اختصار العالم أو تضييق الرؤيا، أو على تعيين العالم بها، وبالتالى على تمجيد هذه العناصر تمجيداً يطمئن الجماعة أو يكسبها منضوين جدداً تحت يافطاتها. ولكن كيف ندرس ذلك؟ وكيف تتحول الرؤيا ـ التصور، التى تقوم على «مبادرة» فى استثمار الدلالات والمعانى، إلى تصور ضيق وتجزيئى، أى جامد بالضرورة ومعطل لغيره أيضاً؟ وكيف نباشر دراسة المبثوث الإيديولوجى فى صياغات الشعر؟

يتوصل فرانسوا شاتليه إلى تعيين المواد التى تشتمل عليها الإيديولوجيا، وهى التالية:

> الصور، والأفكار، والمبادئ الأخلاقية، والتمثيلات الكلية، والسلوكات الجماعية، والطقوس الدينية، وبنى القرابة، وتقنيات البقاء على قيد الحياة (والتنمية)، والتعبيرات التى نسميها، اليوم، «الفنية»، والنصوص الأسطورية والفلسفية، ومنظمات السلطات، والمؤسسات ومقولات وقوى تجعلها هذه الأخيرة قيد التداول، ونظام يهدف ضمن جماعة، أو فى شعب، أو أمة، أو دولة، إلى حل العلاقات التى يقيمها الأفراد مع أقرانهم، والأجانب، والطبيعة، والمتخيل، والرمزيات، والآلهة، والآمال، والحياة والموت.(٢٨)

لا يمكننا طبعاً دراسة هذه المواد كلها، بل جزء منها، مما يؤلف المدونة الاعتقادية لهذه «الذات» (الإيديولوجيا). لكننا نستدرك قبل مباشرة التحليل ونقول: يصعب على أى ناقد أو مؤرخ جاد أن لا يقيم أسباب الاتصال بين ما دعا إليه سعادة فى كتابه (كما فى مبادئ الحزب، إذ جعل بعض الرموز الأسطورية قدوة للأعضاء) وما قام به عدد من الشعراء، وهم إلى ذلك أعضاء فى الحزب المذكور. فقبل ترجمة جبرا المذكورة (١٩٥٧) نقرأ فى شعر أدونيس عن «عشتار الحزينة» وأن «نوح فى سفينتى غريق»، وأن «فجر أساطيرنا مغلق/ بخيط أجفانه الغبار»، عدا كونه يجعل من قدموس أحد الرموز المؤسسة لقصيدته «قالت الأرض»:

> مـن هنـا ، مـن بـلادنا ، نـحـن أقلعنـا
>
> شـــراعًا ، ومــوجــة ، ولـيـــالى
>
> ومـشــينا حـرفًا علـى صـفـحـة القلب
>
> وحـــرفًا على شـــفــاه الســؤال (٢٩)

فى غير موضع من هذه القصيدة يتحدث أدونيس عن «الزورق المدل المغامر»، أو عن الوطن «كأن عليه/ من جفون التاريخ آلاف ساهر»، أوعن «ماض يلف بالمجد حاضر»، أو «سهرت بعدنا النجوم وصارت/لأساطير مجدنا سماراً». ويقول أدونيس فى قصيدة أخرى «أمسى غد»، وهى جملة تختصر ما ذهب إليه سعادة، أى استلهام الماضى الأسطورى برسم الجديد. وهو ما يجده أدونيس ماثلاً بصورة خاصة فى شخص «الزعيم»، سعادة نفسه، إذ يقول فى «قالت الأرض»:

> يطلـق العـقـل فى ســراه إلى الـغــرب
>
> ويـروى فى دربـه الإغـــــريقـــــا
>
> عــاد قـــدمــوس ، فــالـعــتــيق غـدا
>
> آنًا جــديدًا ، والآن صـــار عـــتــيــقـــا
>
> قـــيل: كــون يـبنى . فـــقـــيـل : بلادٌ
>
> جــمــعت كلهــا ، فكانت ســعــاده(٣٠)

### ٣ ـ أ : دليلة بطلة قومية

لعلنا نجد فى مطولة أدونيس الشعرية، «دليلة»(٣١)، مثالاً لما انتهى إلى التمثل به، أى استلهام الأساطير، وفقاً لمقترحات سعادة. ففى مطولة «قالت الأرض» سعى إلى «أسطرة» حياة أنطون سعادة، وإلى جعلها ملحمة نابضة بالمثل

الابتدائية، فيما سعى فى «دليلة» إلى إعادة صياغة أسطورة، كى يعيد «نفخ الروح السورية» فيها. وهو ما يرد جلياً على صفحة غلاف ديوان «دليلة» ـ وهو مطولة صغيرة من ٢٩ صفحة فقط ـ الذى يحمل العنوان التالى تحت عنوان القصيدة: «ملحمة قومية».

يذكر الشاعر فى الصفحة الأخيرة من الكتاب عناوين كتبه التالية: «معزوفة الدماء ـ ملحمة شعرية ـ تصدر قريباً»، «هانيبال ـ ملحمة شعرية»، «ديدون ـ مسرحية شعرية»، «قلقامش ـ مسرحية شعرية». وتفيد هذه المعلومات، وعناوين المجموعات، أن الشاعر تناول فى غير مرة سابقة مثل هذه الموضوعات الأسطورية فى صيغ ملحمية أو مسرحية، ما يمثل خياراً شعرياً وإيديولوجياً واضحاً، إلا أننا لم نعثر على هذه الدواوين فى أعمال الشاعر، المطبوعة ثانية ولا المعروفة عنه، ويمكننا أن نثير العديد من الأسئلة حولها: أهى من نتاج الشاعر غير المطبوع مرة ثانية، وغير المعروف أيضاً، مثل قصيدة «قافلة المجد» وغيرها؟ (٣٢)

يقوم أدونيس فى مطلع المطولة بعرض مختصر لحكاية دليلة، يرى فيه أنها «بطلة قومية سورية» إزاء شمشون اليهودى، بل يجعل الحكاية صراعاً بين الإلهين، السورى «بعل»، والإله اليهودى، «يهوه». السوريون، حسب أدونيس فى العرض التمهيدى، شعب مسالم، ويعاملون «الغرباء عن قوميتهم، اللاجئين إلى فلسطين كاليهود، معاملة حسنة». إلا أن اليهود لم يرضوا بنفوذ السوريين، ولا بعظمتهم، «فأخذوا يكيدون لهم المكائد»، إلى أن نجح إله اليهود، فى إرسال شمشون إليهم، فراح ينكل بالسوريين ويقتلهم، فلجأ هؤلاء عندها إلى الاستنجاد بإلههم، فدعاهم إلى طلب العون من مواطنتهم، دليلة، التى توصلت إلى الكشف عن سر قوة شمشون، وهى فى شعره، وإلى قصه بالتالى، وسجنه إلى أن يموت.

يصوغ الحكاية، إذن، فى كيفية يرى فيها اليهود «لاجئين إلى فلسطين»، كما يخلص من عرضها دون ذكر الحادثة الأساسية التى تنتهى إليها الحكاية، كما وردت فى «الكتاب المقدس»، أى انتقام شمشوم المدمر، مكتفياً بالقول:

وحينئذ أنامته (أى دليلة لشمشون)، وأخذت سكينها، واجتزت جدائل شعره، ونادت قومها السوريين فأخذوه وكبلوه، وفقأوا عينيه، وتركوه يطحن فى السجن حتى مات.(٣٣)

يقوم أدونيس بإعادة كتابة الحكاية، جاعلاً منها أسطورة صراع بين قوميتين، وديانتين. وما فعله، على ما نرى، لا يعدو كونه تأويلاً يناسب الصراع الدائر فى أرض فلسطين بعد «النكبة»(١٩٤٨)، إذ تعود كتابة المطولة إلى العام ١٩٥٠. ويتدبر أدونيس قراءة خاصة لهذه الحكاية تحيد بها عن مضمونها الأصلى، بل عن مجرياتها؛ إذ تختفى فقرات أساسية من الحكاية حسبما وردت فى (الكتاب المقدس). ويفيد العرض فى مقدمة المطولة أن السوريين توصلوا إلى إلحاق الأذى النهائى بشمشوم، وحتى موته، بخلاف المذكور فى النص القديم والوحيد عن هذه الحكاية. ففى الفصل الثالث عشر من «سفر القضاة»، من «العهد العتيق»، نتعرف قصة شمشوم ودليلة، وهى مخالفة فى عدد من فقراتها لما أورده أدونيس، وجعله عنصراً توجيهياً لمعانى القصيدة. نتبين فى الكتاب الدينى شيئاً من الخلاف بين الفلسطينيين وبنى إسرائيل، يأتى تفسيره ضمن عقوبات الله المتتالية لشعب إسرائيل: «وعاد بنو إسرائيل فعملوا الشر فى عينى الرب فدفعهم الرب إلى أيدى الفلسطينيين أربعين سنة»(٣٤)؛ ولا يلبث أن يتحول الفلسطينيون إلى «متسلطين على إسرائيل».(٣٥) والخلافات بينهم لن تنعدم، بل ستحتدم مع ميلاد طفل يهودى، هو شمشوم، من ابنه فلسطينية، هى دليلة، ويسارع قومها إلى إقناعها بضرورة الكشف عن مصدر قوة زوجها، وهى فى شعره. وتنتهى الحكاية، بعد قص شعر شمشوم ووقوعه فى الأسر، لا كما أوردها أدونيس (أى موت شمشوم فى السجن)، كما يلى:

> ثم قبض شمشوم على العمودين اللذين فى الوسط القائم عليهما البيت واتكأ عليهما آخذاً أحدهما بيمينه والآخر بشماله* وقال شمشوم لتمت نفسى مع الفلسطينيين وانحنى بشدة فسقط البيت على الأقطاب وعلى جميع الشعب

الذين في البيت. كان الموتى الذين قتلهم في
موته أكثر من الذين قتلهم في حياته.(٣٦)

أي أن أدونيس «تلاعب» بالحكاية، ولاسيما نهايتها، التي تبدو في «السفر» الديني معاكسة في معناها لما انتهى إليه الشاعر: فالفلسطينيون لم يربحوا الحرب هذه، بل توصل شمشوم إلى قتل أعداد تزيد عما قتل منهم قبل أسره. أما إشارة أدونيس إلى أن اليهود «غرباء» في فلسطين، فلا تعود إلى ما ورد في السفر الديني، ذلك أنه مكتوب بما يشير إلى أن العلاقة القائمة بين الله والتاريخ ناشئة تبعاً لعلاقات اليهود به، بين اتباع وصاياه وارتكاب المعاصي. أما ما جعل أدونيس يتحدث عن اليهود كـ «غرباء» فيعود من دون شك إلى ما بلغه من أخبار عن وقائع «النكبة» في فلسطين في العام ١٩٤٨، وما سبقها خصوصاً من هجرة يهودية منظمة إليها.

ومـا يعنينا من مطولتـه لا يقـوم على التـحـقق من «الالتواءات» التاريخية، أو التعامل الكيفي مع مواد التاريخ، ذلك أن القصيدة ليست مدونة تاريخية، وإنما هي مدونة تبلغنا عن اعتقادات، أي عن تأويلات، مبثوثة في القصيدة، وتتصل هذه الاعتقادات بما أقامه أدونيس مع «الظروف الحوارية» المحيطة بلحظة إنتاج المطولة. وهي ظروف تعينها المبثوثات الإخبارية السارية، مثلما تعينها أيضاً دعاوى الجماعة الحزبية التي كان أدونيس عضواً فيها في تلك المرحلة. والغريب في أمر هذه الدعاوى هو عملية الإبدال الإيديولوجي التي تصيبها، إذ إن شمشوم يتحول في المطولة إلى «فتاك» قاهر، بخلاف ما هو عليه في السفر الديني، ويتحول الفلسطينيون، قوم دليلة، من «متسلطين»، كما وردت صفتهم في السفر الديني، إلى شعب مقهور!

### ٣.ب: أسطرة سورية

دراسة ديوان آخر من أعمال أدونيس، «إذا قلت يا سوريا»، تعوض عن «إعدام» الشاعر القسم الأغلب من شعره الحزبي،(٣٧) وتساعدنا في الوقوف على «شبكة» أحذق بين أسباب الشعر وصريح الإيديولوجيا ومبثوثها. والديوان يمثل في تقديرنا صيغة متطورة وأنضج عما كانه التشبيك الإيديولوجي، المبسط والشديد الاستهداف، في «دليلة» و«قالت الأرض». وما يعنينا من هذا الديوان أيضاً هو الوقوف على الشبكات الدلالية التي تضبط وتربط أسباب القول الشعري، أي الوقوف على «التواشجات» بين الإيديولوجيا وتجديد القول الشعري. ولأننا لسنا في وارد القيام بتحليل نصي متسق يطاول الديوان كله ـ فهذا يتعدى مرادنا ـ اخترنا الاكتفاء بتعيين بعض المواد فيه (وفي غيره أحياناً). وهي مواد نتحقق فيها من موضوعات جديدة يتطرق إليها الشعر، ويستقيها من الدعاوى الحزبية والإيديولوجية تحديداً. وهي مواد تتصل أو تعين العلاقات التي تنشئها هذه «الذات» (الإيديولوجية) مع أقرانها، حزبيين أم لا، ومع محيطها الطبيعي والتاريخي، ومع متخيلها الشخصي والجماعي. وتتحقق هذه المواد في صور ومجازات، وفي تقديمات شعرية، وفي صيغ نحوية تقوم على التحقق العياني، أو على التغني، أو على الإنشاد، أو على المناجاة والمخاطبة، إلى غير ذلك من العمليات.

إن تتبع أسماء العلم في هذا الديوان، من آدمية وجغرافية، يكاد يرسم خريطة لـ «سوريا الطبيعية» كما عينها سعادة، مرموزاً إليها بأبطالها، مثل قدموس وهانيبال وغيرهما، وبمدن عريقة فيها مثل صور وصيدا وأرواد والشام وتدمر ودمشق وبابل وبغداد وغيرها، فلا نقع أبداً على أية مدينة أو موقع يشير إلى غير هذه الأمكنة القديمة. كيف لا، وسعادة يقول: «الأمة تجد أساسها، قبل كل شئ آخر في وحدة أرضية معينة تتفاعل معها جماعة من الناس وتشتبك وتتحد ضمنها».(٣٨) ذلك أنه يجعل من «الوحدة الأرضية» قوام الأمة، وهذه الوحدة هي التي جعلت، في «المبدأ الخامس» في إحدى «المحاضرات العشر»، «سورية وحدة سياسية، حتى في الأزمنة الغابرة».(٣٩)

إلا أن الديوان لا يرسم تقاطيع جغرافية بقدر ما يحكي «غربة» هذه الأرض عن ماضيها، عما كانت عليه في زمن سحيق، على أن فيه ما يؤلف برنامجها في النهضة، وهو ما يلخصه أدونيس في هذا القول: «أمسي غد».(٤٠) لكن الأمس لا يصبح برسم الغد إلا بعد الوقوف على حاضر، وهو مصدر عدم الرضا. يقول أدونيس:

ما لدمشق انفرطت، وارتمت صفراء، حمراء

صارت أباطيل وغوغاء.

غب يا زمان الغير عن وجهها

عن أفقها الرحب،

غب، يا زمانًا، عبره، تمحى

أصالة الشعب،

وتصبح الحياة سوداء،

وتصبح العقول أشياء.(٤١)

مثل هذه التحققات عن الحاضر قليلة فى شعر أدونيس فى تلك المرحلة الحزبية، إذ إنه قلما يصف، أو يشير فى صورة عيانية إلى أحوال بعينها عرفها أو خبرها أو سمع بها. وإذا ما وصف، كما هو عليه الحال فى هذا الشاهد، فإن وصفه يبقى مبهم التعيينات: أتشير الصفة «صفراء» إلى ضمور الصحة، و«حمراء» إلى الفوضى، التى يتبعها بتعيين آخر، هو «الغوغاء»؟ وإذا ما عمد إلى الوصف فإنه يتناول ابتعاد بلاده عما يأمل لها، وهو ما يرد فى صور «النفى» و«الغربة» و«الدوران» التى تلحق بالأرض:

بلادى منفية، يستباح غناها، ويخنق أبطالها

شذاها وسلسالها العريق، وتأصل أوحالها

بلادى، بلادى ضجيج،

وقهقهة، ونشيج.

مشنجة الوجه... يجفل منها

ربيع الحياة وميعاذها

يكاد يثور عليها ثراها

وتأبى الولادة أحفادها.(٤٢)

التأزم شديد، تكاد أن تتوقف معه الحياة، وتكاد تبطل ما يحدث لها من أفعال، ولا تعود بالتالى ذات معنى أو جدوى. فالبلاد منفية، وحالها تتدهور وتستباح. و«النفى» يتصل بالأرض، إلا أنه يعنى نفى الجماعة التى يتحدث باسمها المتكلم الشعرى، طالما أنها (أى هذه الجماعة) تتحقق من ابتعاد الأرض عن معناها المودع فى ماضيها التليد. وهو ما يشعر المتكلم به شعوراً شديد المأسوية:

ماذا؟ أفى أرضى وفى وطنى،

نحيا بلا وطن، نحيا بلا زمن.

ماذا... كان الخلق لم يكن.(٤٣)

وهذه الغربة تعكس كذلك تبرم المتكلم وطول انتظاره «على رصيف التاريخ» (حسب العبارة المعروفة)، وهو ما يصفه أدونيس فى هيئة إنسان يقوم بحركاته الاعتيادية، من دون أن يكون مالكاً فعلاً لها، أو موجهاً لها، كما لو أن جسده تحركه قوى أخرى غير قواه، المحتجزة أو المغيبة:

يسير، وليست له قدماهُ

ويصغى، وليست له أذناهُ.

تغرّب عن حاله.. فالزمان سديم على وجهه، واشتباه.

لمن، يا خليقة، تلك الجباه،

وتلك الشفاه؟

أليس لها صورة وشكل... أليس لها طينةوإله؟

تحجر إنساننا، وتشيا... فيا خالق الخلق، أبدع سواه.(٤٤)

و«الغربة» هذه قد تعنى أيضاً تبرم المتكلم من المجاورين له، ممن تمتعوا بطاقات الإنسان كلها دون أن يقووا على استعمالها، وعلى توظيفها فى الوجهة الصحيحة. «الغربة»، إذن، إعلان يأس: «فيا خالق الخلق، أبدع سواه»، أى دعوة إلى التحريض والحث على «تغيير» الإنسان وتوجيهه صوب توظيف طاقاته كما يجب، وحيث يجب. هى «غربة» الأرض، إلا أنها تعنى غربة المتكلم أساساً: غربته التى تعنى شوقه إلى تحقيق عالمه الأثيرى، وتعنى استعجاله «الثورى»

كذلك، إذ يبدو كل تأخر عن إنجاز الحلم تجميداً للزمن، ويبدو تنكب كل إنسان عن المشاركة في الحلم تعطيلاً لقواه الإنسانية. فـ «الغربة» تعني «وحدة» المتكلم ووحشته بعيداً عن «البيت» الذي يبحث عنه:

في أمتي، في أرضي الحيرى،

في هذه العوالم المطفأه،

كأنني من ألف عام أدور،

أحيا وحيداً تحت سقف العصور،

أستنطق الغيراء،

أبحث عن بيت، وعن مدفأه.(٤٥)

إلا أن المتكلم لا يعبر عن وحشته في كل القصائد، وليس كسيراً دوماً، بعيداً عن فردوسه المفقود، بل نجده في عدد من القصائد ينصرف إلى «شد عزيمته»، وإلى تمكينها من أسباب الثقة بنفسها، وبأحقية تطلعها إلى «الغد» و«الثورة». هو ما يوفره الغناء، الذي يناجي النفس مثلما يحاكي المستمع. ويتخذ الغناء شكلاً تقابلياً بين ما كان عليه الزمن «الأول»، الزمن الجميل، وما هو عليه الحاضر من مهانة، على أن «المستقبل» (أو «الغد» و«الأفق» وغيرها) يكون في العودة إلى ما كان. هكذا يصبح «الزمان» القديم كائناً حيوياً له عروق وجذور، ومودعة فيه منابع خير وأساطير:

في عروق الزمان منبع خير

عب ألوان كبره من علاها

وعلى جبهة الأساطير غار

لملمته أكفه من رباها.(٤٦)

الماضي «العتيق» عابق بالأخبار الخارقة والأساطير المجيدة، ما شكل قوة هذه الأرض المستمرة، وإن كانت قوة خافية أو مغيبة. والمتكلم لا يتوانى عن قول الفخار تطميناً للذات، مؤكداً أن «الجديد» و«المبتكر»، و«الغد» ليست ممكنة من دون «الأصل» العريق:

وفي غد، إن يسأل البعض

من عمر الدنيا؟

فقل: بنا تستيقظ الأرض،

وقل: بنا تحيا(٤٧).

هكذا تبدو دعوات المتكلم في بعض النصوص دعوات أو نداءات حنين إلى ما كانت عليه الأرض قبل نفيها:

سر معي يحفر على الأرض اليقين

والحنين(٤٨).

وكيف لا يحن المتكلم، وبلاده منجم، «كنز مخبأ»، لكل ما عرفته الأرض من ابتكارات (في القول والخط والصورة)، وبطولات (مع هانيبال وقدموس)، وإنشاءات وفتوحات (قرطاجة اليسار):

بلادي، بلاد النداء البعيد

لما قيل أو خط أو صورا.

مواكب للفتح، أنى سرت

سرت، وهي تحمل عبء الورى.

تركز، أنى تشاء، بعلبك

وترفع، أنى تشاء، تدمرا(٤٩).

هكذا يختلط التغني بالماضي ومآثره بالتوق إلى تجديد الحال، على أن في فعل الغناء ما يؤدي إلى تجميع أسماء أعلام دون غيرها، ومواقع وأحداث وأحوال تاريخية، مثل مواد «مستملكة»، أو مثل «أدلة ثبوتية». والتوق إلى تجديد الحال يتخذ سبيل الحض والتحريض، على أن في قيام الشعب بثورته المرجوة ما يعيد تلك «السهولة» القديمة التي كانت عليها إبداعات القدماء في الماضي. وأشكال التغني والفخار هذه ليست بعيدة أبداً، بل تتشابه في عدد واسع من المواضع، مع ما سبق أن قاله سعيد عقل في «قدموس» خصوصاً. هكذا نجد في عدد من القصائد صورة بينة لـ «المسافر الباني»، التي نلقاها في «قدموس»، وفي سيرة أخته أليسار. فالمتكلم، في

الشاهد أعلاه، يتحدث عن «مواكب الفتح»، وعن هذه «القدرة الهينة» على «تركيز» المدن أينما كان؛ ويتحدث أيضاً عن هذه القوة الخاصة التي تؤدي إلى «اللعب» بالأرض (وهي صورة معروفة في شعر سعيد عقل)، وإلى «اختطاطها» المدن، على ما فعلت أليسار، كما هو معروف عن أسطورتها في بناء قرطاجة:

متى، متى يخلق شعبي كما

كان... متى يعبر جسر الظلام؟

يلعب بالأرض ويختطها

صورًا على الدنيا وقدسًا وشام.(٥٠)

ويقول أيضاً:

في أرضنا للأرض حب عتيق

كان من الأول

وعلم الإنسان أن يستفيق

على الغد الأجمل.(٥١)

الأرض تشتاق إلى الأرض، إلى ما كانت عليه، ما يجعلها الأساس المولد للمعاني، وبالتالي للتاريخ. وتبدو الأرض في ذلك مثل كائن قديم عامر بالحياة، حافظ للمعاني والقيم على الرغم من الراهن البائس. وهو ما نسميه بـ «الثورة المقلوبة» ـ أي الثورة التي لا تتحقق إلا بمقدار ما تنقلب على حاضرها قلباً يحيلها إلى ماضيها. وهي ثورة قائمة على خطاب التغني بالماضي، بمتروكاته، مثل الأساطير والآثار. والأساطير، أو ما بقي من أخبار السالفين، دليل على هذا الماضي، وأمثولة إعدادية لأحفادها التائهين والمضيعين والأسطورة، بالتالي، هي منبع الحق والخير، ومصدر «القوة» أيضاً. كيف لا، والشاعر لا يبحث عنها إلا في موطنه:

أبحث عن نفسي، في قوة

من موطني تنبع.(٥٢)

ولهذه الأرض رموز، هي عناوين قوتها المتأكدة في التاريخ. هذا يصح في قدموس، وهانيبال، ودليلة أيضاً:

من بلادي «دليلة» وغدًا تشرق

منها للكون ألف «دليله...!»

همنا ثورة، تعيد إلى الدنيا

تراث العلى وروح البطولة..!(٥٣)

غير أن «مديح الماضي» لا فائدة منه إن لم يتحول إلى إنشاد، إلى غناء، يصل «الرفيق» بما انقطع عنه. والغناء قد يكون ذاتياً، يقوي من عزيمة الحزبيين فيما بينهم ويمدح دعوى الجماعة الحزبية لنفسها:

يا رفيقي،

سر معي، زين طريقي

قوني، ألهب حريقي.(٥٤)

وهو ما نتحقق منه في النزعة «المشيئية»: وهذا اللفظ ما ترجمنا به اللفظ الاصطلاحي الفرنسي المعروف Volontarisme، والدال على نزعة «إرادوية»، طالبة للفعالية، بل للافتعال الثوري، وإنما أردنا منه الإشارة إلى الدلالات هذه وإلى غيرها مما وجدناه متحققاً في جمل وأقوال عديدة في القصائد لا تتوانى عن القول: «أني نشأ»، «إن نشأ» وغيرها. والنزعة هذه تعوض عن فقدان الأدلة المادية، وابتعاد الوطن السوري في القدم، بدعاوى أخلاقية وترشيدية وتنبيهية وتحميسية، هي المقوي المعنوي للجماعة الحزبية:

جبل من قدر أنت وشلال إرادة.(٥٥)

وتبلغ النزعة حداً عالياً، إذ يكفي فعل التسمية نفسه كي تتوجد الأشياء، وتتحقق. النشوة:

إذا قلت: يا سوريا، لفني

الجمال، ولف معي الأعصرا،

وأفرغت هذا الوجود، مطلاً

لجفني، وهذا المدى، منظرا.(٥٦)

كـان يمكن لهذه المواد كلها أن تكون مماثلة لغيرها مما هو معروف في الشعر الوطني أو الحماسي أو في الفخار لو لم يرفـقـهـا أدونيس بمواد أخـرى، بل بمؤدى لهـا، هو «الثورة»، على أنها مبتغى الجماعة الحزبية. والثورة ترد في صور وصيغ مباشرة جلية:

إن لم يعصف لهب الثوره،

نبقى أبدًا فى دوره.

بالثورة، نحيى ماضينا،

وأراضينا.

بالثورة، نعرف مستقبلنا،

ونحس بأن الكون لنا،

وبأن الدنيا، تحيا فينا.(٥٧)

ووجدت «الثورة» في إعدام «زعيم» الحزب مثالاً محفزاً لها، وهو مثال الشهادة والفداء وتمجيد الدم بالتالي:

وحده يبنى الدم

ويهدم.

وحده يبدأ كل عالم ويختم.(٥٨)

### ٣ ـ جـ: تناول تناصي

لا يسعنا في هذه الدراسة الوقوف على «جدة» الصور أو المعاني التي يتناولها أدونيس في هذه القصائد، وهي ترد في غير قصيدة لاحقة من شعره، إلا أننا ننتبه إلى اتصالها بما قاله سعادة. وهو اتصال يوظف الأدبيات توظيفاً إرشادياً، أي يستعمل المواد فيؤكدها ويعرضها ويشرحها، خصوصاً أنه يتقيد أحياناً بمواعيد وطقوس وتقاليد ورموز حزبية تتباهى بها الجماعة الحزبية في دعواها لنفسها. كما يوظفها توظيفاً تخييلياً، إذ إن الشاعر يتفنن في صوغ وابتكار حالات يظهر فيها «التبرم» أو «التوق» الثوري إلى الفعل، على سبيل المثال، أو في محضه الأرض كياناً إنسانياً، أي بناء مجازياً يعطيها القدرة على الشوق، هي بدورها، إلى أبنائها التائهين عن حقيقتها.

وما نتحقق منه كذلك هو تأثر أدونيس اللافت بما سبقه إليه، موضوعاً ومعالجة، الشاعر سعيد عقل. فغير صورة وفكرة مما عرضناه (أو لم نعرضه) من نتاج أدونيس الحزبي نتأكد من وجودها في مطولات سعيد عقل التي سبقت زمناً وذيوعاً كتابات أدونيس، وهي التالية: (بنت يفتاح) ١٩٣٥)، (قدموس)١٩٣٧ و(المجدلية)١٩٤٤. سنكتفي بشواهد معدودة من مسرحية (قدموس) تؤكد، قبل قصائد أدونيس، على بعض هذه المواد:

ـ موضوعة «المركب الحضاري»«التياه» في إشارة رمزية إلى الفينيقيين الرحالة في البحار، مثل قدموس وأخته أوروبا و أليسار. يقول عقل:

مركب مفلت من البحر، تياه.(٥٩)

ويقول أيضاً:

وغدًا يعرفون أنا على السفن،

حملنا الهدى إلى المعمور.(٥٩)

ويقول أدونيس:

والزورق المدل المغامر.(٦٠)

ويقول أيضاً:

من هنا، من بلادنا، نحن أقلعنا

شراعًا، وموجة، وليالى.(٦٠)

وتلتقي مع موضوعة أخرى، هي «المسافر البائي». يقول سعيد عقل:

نحن غير الغزاة ننزل قفرًا

فنخليه أنهرًا وجنائن

نزرع المدن، نزرع الفكر في الأرض

ونمضى فى الفاتحين مثالا.(٦١)

ويقول أدونيس:

لى، وراء الآفاق؛ ركب وفتح

ودروب، غبارها فى النجوم (٦٢)

ويقول أيضا:

فإذا الكون كوننا، وإذا الدنـــيا شمال لحـــبنا، ويمين(٦٢)

ـ موضوعات عن النزعة «المشيئية»، يقول عقل:

شأ تزلزل دنيا، وشأ تبن دنيا.(٦٣)

ويقول أيضاً:

ومن الموطن الصغير، نرود الأرض،

نذرى، فى كل شط، قرانا،

نتحدى الدنيا: شعوبًا وأمصارًا.

ونبنى ـ أنى نشأ ـ لبنان.(٦٤)

ويقول أدونيس فى أبيات تكاد تكون منقولة حرفياً عن عقل:

بلادى، بلاد النداء البعيد

لما قيل أو خط أو صورا.

مواكب للفتح، أنى سرت

سرت، وهى تحمل عبء الورى.

تركز، أنى تشا، بعلبك

وترفع، أنى تشا، تدمرا(٦٤).

ويقول:

إن أشأ أفرغ الوجود لهم، لهوًا

وإن شئت شئته عرزالا.(٦٥)

ويقول أيضاً:

ما علينا قهر الصعاب، ولكن

علينا أن نقهر المستحيلا.(٦٦)

ـ موضوعة «الغد مستمداً من الماضى»، يقول سعيد عقل:

ما أمس إلا

ومض برق من ضجة الغد نزر.(٦٧)

ويقول أدونيس:

عاد قدموس، فالعتيق غدا

آنا جديدًا، والآن صار عتيقا.(٧٨)

نكتفى بهذا القدر من المواد التناصية بين سعيد عقل وأدونيس، دون أن نستقصى العلاقات بينهما، ولا بين أدونيس نفسه وسعادة بالمقابل(٦٩): فشخصية سعادة «الزعيم»، أسرت محازبيه، ومنهم أدونيس الذى قال عنه فى قصيدة «قافلة المجد» أنه «أطروحة الدنيا»، وفى «قالت الأرض» أنه خلاصة الكون («قيل: كون يبنى، فقلت سعادة»)، إلا أن هذا الأسر يتحلل فى دواوين الشاعر اللاحقة، بعد مرحلته الحزبية، أو يجد صيغة جديدة ومتحولة منه باتت عماد المعنى فى شعر أدونيس، وهى وقوفه فى مواجهة التاريخ (بل الإرث العربى وحمولاته)، مثل سعادة أمام تاريخ سورية، على أنه «لغم الحضارة». وما تجدر الإشارة إليه هو أننا نشهد فى مدى التلاقيات هذه، بين مواد الإيديولوجية وتطلعاتها ومأمولاتها و الشعر، «اتكالات» متبادلة، فتعول هذه على تلك، دون أن نتبين أحياناً، أو أن نجيب: من يمد من؟

يؤكد أدونيس فى (قالت الأرض): «آن لى أن أكون نفسى».(٧٠) وهذا الإعلان التوكيدى للنفس قد يصح إيديولوجياً: فالمتكلم الشعرى يشجع نفسه، أو يقوى العزم على أن يصبح «الحزبى المثالى»، الذى يجب أن يكون عليه، أو «الإنسان الجديد»، كما يقول سعادة. إلا أن الإعلان المذكور تأكد شعرياً، حيث إن الشاعر بات «مسمياً» للأشياء، محدداً للحق، وهو ما يعلنه أدونيس فى بيت آخر: «قيم باسم أمتى».(٧١)

وما نخلص منه، بعد هذه المراجعة، هو التأكيد على أن الدعوة إلى الثورة لا تخص الفكر القومي أو اليساري في الشعر الحديث، بل دعا إليها أيضاً محازبو سعادة. كما أن الشاعر ـ الداعية، «القيم باسم أمته»، الذي يروج للأفكار الثورية الجديدة لا نجده ماثلاً في شعر شعراء يساريين أو قوميين وحسب، وإنما عند شعراء الحزب القومي السوري أيضاً. ولا نقف عند هذا الحد، بل نشير إلى عدد من التقاطعات والتلاقيات: فتعبير «النهضة»، التي روج سعادة لها، ألا نجده ماثلاً أيضاً في تعبيري «البعث» و«الثورة»، كما يردان في شعر التموزيين؟ ألا يمكننا أيضاً أن نجد في قول سعادة أو تشبيهه المبدع بالفيلسوف أصلاً وإن غير وحيد، لما سيقوله الشعراء لاحقاً عن الشاعر الرائي؟ ألا تكون «النظرة» التي قال بها سعادة هي المؤدية أيضاً إلى مصطلح «الرؤيا»؟

إننا نتبين في واقع الحال صلات بين عدد من أفكار سعادة وما ذهب إليه هؤلاء الشعراء لاحقاً: فلو سلمنا جدلاً بأنّ أفكارهم هذه (الداعية، الرائي...) تجد مراجعها في النسق الغربي، الفرنسي تحديداً، فإننا لا نقوى على إنكار صلات الشبه والتقارب. هي أكثر من عملية شبه، فالشعراء هؤلاء أخذوا من غيرهم ما كان يجيب على حاجات في نفوسهم، أو ما كان يعتمل فيها منذ وقت. والحداثة في ذلك ـ كما كانت طريقة تلك السنوات وبعدها أيضاً ـ تلفيق وتحوير، دون أن يحتفظ المصطلح المستجلب بمعناه، الأصلي، بل يتم تحويره ويجيب على حاجات محلية لا تفصح عن مكنوناتها في أغلب الأحيان.

هي سلطة الكلام إذن وغوايته. هي إنشاؤه الأرفع وسجله الأسطوري الخالد. ذات تحكي حرمانها من السياسة ولكن في شكل تنزيهي، إذ لا تعود السياسة مصلحة وطلباً لنفوذ بل دفاعاً عن أغراض الجماعة السامية (الوحدة، التحرر...). شاعر ينفث الحياة في رماد التاريخ المختصر في حكايا وأساطير، والتاريخ ليس شاغلاً راهناً مكتفياً بذاته، بل راهن مغترب عن ماضيه، عن حقيقته، وهي كامنة مثل جوهر، مثل لقيا أثرية. «الأمة السورية» مفارقة لـ «روحها»: كيف لا، وسعادة يريد أن «نبعث حقيقتنا الجميلة العظيمة من مرقدها»! كما لو أنها تنتظرنا على حالها، أو تنتظر الشاعر، نافخ الروح فيها، مثل طائر الفينيق أو أدونيس.

عودة من خلال الشعر، إذن، إلى منابع التفكير بعد الافتراق عن الأصول. وقفزة فوق التاريخ تصوغها صرخة أدونيس في النشيد الأول، «أول آذار»، في مطولته (قالت الأرض):

أنا كنز مخبأ أين أبنائي؟

فكلي صوت، وكلي حناجر.

ليقوموا من غفوهم: فتواريخي

عطاش صفر الوجوه، كوامد

أنت علمته الحياة قديمًا

وستبقى له دليلاً ورائدا. (٧٢)

إيديولوجية تجد مراجعها في نسق ثقافي ـ أسطوري، في المعاني «الأولى»، في أصول مفترضة على أنها تأسيسية، وهي قومية ثقافية بهذا المعنى. إيديولوجية الحنين والعودة إلى المعاني الأصلية، فيما لا تتخذ سوى شكل كلامي بالضرورة: أسطورة مثل إيديولوجية أو إيديولوجية مثل أسطورة، متعالية، ولو لأغراض سامية، عن التاريخ، وعما جرى وعن الراهن نفسه. هل يعني هذا قوتها في الشعر، في الأسطورة، وتعثرها في السياسة؟

### ٤ ـ إيديولوجيةالحداثة، حداثة الإيديولوجيا

خلصنا من هذه المراجعة إلى تبين المغازي المختلفة لدعوة سعادة الشعراء لـ «نفخ الروح» مجدداً في الأساطير السورية، وأدت هذه المغازي، على اختلافاتها، بسعادة إلى طرح إيديولوجيته، أو ما كان يسميه في لغته بـ «النظرة الجديدة إلى الكون»، كفكر محدد، وإلى التعامل مع التجديد على أن أسبابه مربوطة بالفكر، وبابتداع فكر خصوصي، لا باستجلابات أو تحويرات أو تأثرات تقنية الطابع، كما كان عليه التجديد الشعري وقتها .وننتهي بالتالي إلى تبين أن الحداثة ـ وفي هذا تكمن قطيعتها مع الشعر «النهضوي» ـ

استمداد للمعاني من منابع جديدة، إيديولوجية تحديداً. هذا يصح في الفكر القومي السوري، كما بمقدورنا أن نتحقق منه مع الفكر الشيوعي والقومي العربي وغيره.

إلا أننا نتبين أيضاً، عدا الأثر هذا، بروز صيغة جديدة للشاعر بعد صيغ : شاعر البلاط، والشاعر الشاكي، هي الشاعر ـ الداعية. وهذا الأخير لا يعين المناضل الذي يضع شعره في خدمة الحزب والعقيدة (خلاف السياب والبياتي الشهير)، بل داعية جديداً يتخذ من أمر تدبيج قضايا الجماعة الاعتبارية موضوعاً للشعر وذريعة رمزية للتصدر: موضوع للترويج مما يمكنه من ابتكار صيغة جديدة لـ «شاعر القبيلة»، أي صيغة تؤكد وجهاً من اجتماعية الشعر، وتسمح للشاعر، بحكم استحصاله على «جواز القبول» هذا، بأن يقول قوله في الجمعية، تمكيناً لقول الأنا المتكلمة دعواها لنفسها. ومعها نطرح السؤال: ألا نجد في عدد من الدعوات الإيديولوجية والحزبية العربية أسباباً مجددة للقول الشعري؟ أليست الحداثة إيديولوجية بعينها؟ وماذا عن الجانب الحداثي في هذه الإيديولوجيات؟

قد لا تكون الإيديولوجيا حديثة فعلاً إذا توقفنا أمام عدد واسع من «الحركات السرية» في الإسلام، مما قام نشاطها على تدبيج الدعاوى والاجتهادات وبثها، وعلى العمل لاستلام السلطة أو التأثير الناشط عليها، من «إخوان الصفا» حتى فرقة «الحشاشين». وقد تكون الإيديولوجيا «حديثة» فعلاً إذا تنبهنا إلى ما صارت إليه في نزعاتها وتياراتها، مع انطلاقة الدعوات العربية التحررية من النير العثماني والسيطرة الاستعمارية في آن، من قوى منظمة، وكتابات ترويجية (على أوسع نطاق مع الكتب والصحافة)، وأعلام «ملهمين» (أنطون سعادة، زكي الأرسوزي، حسن البنا، ميشيل عفلق وغيرهم)، و«كوادر» وأطر وخلايا حزبية.

فنحن نشهد، منذ نهايات القرن الماضي، دينامية تاريخية قلما عرفتها النخب العربية سابقاً وتتدبر فيها، هي نفسها، وتلفق وتحور وتصوغ خطابات ساعية إلى التحكم بالتاريخ وبمعانيه، في صورة أقوى مما كان عليه دور النخب في العهود الإسلامية (من «إخوان الصفاء» إلى فرقة «الحشاشين»، فقد نجح هؤلاء الأعلام المؤسسون، في فترة ما بين الحربين، في تجييش وتأطير مثقفين وضباط ومدرسين وغيرهم، في خلايا ومجلات وسلوكات، تشحذها قيم ومساع في إطلاق «الثورة»، وهي استلام السلطة واقعاً.

ما يبدو جديداً ولافتاً في هذه العملية التاريخية هو التعويل البين على مشروعات إيديولوجية لاستلام السلطة من جهة، والتنافس الصراعي والمكشوف، من جهة أخرى، بين مشروعات عديدة، لا تتنافس وحسب في عدد المنضويين في أجهزتها أو المتظاهرين تحت يافطاتها الاستقلالية، بل في تبادل الحجج أيضاً وصوغها وفق فنون من المداورة والإقناع والغلبة. كيف لنا، والحال هذه أن نتبين هذه «الوشائج» الصريحة، بل المعلنة، بين طلب السلطة والاستمداد من منابع فكرية ناشئة، تجمع بين «أصالة» (أو خصوصية) مفترضة وتحديث عادل لقوى المجتمع وخيراته؟

قد يكون من المفيد إقامة التمييز بين الإيديولوجيا بوصفها مشروعاً منفتحاً على اقتراح الصور والأفكار التجديدية، وبينها بوصفها ذريعة ومشروعاً تجزيئياً وقامعاً، ذلك أن المشروع قد «يصعد» النوازع وأسباب الاحتقان والكبت في مشروع نبيل وسام وذي نفع عام دون أن يتطابق معها واقعاً. أي التمييز بين الإيديولوجيا في ما تقوله وتدعيه وتروجه، و التطلب السياسي ومحفزاته، أي ما يشحذ همة الحزبيين لطلب شئ يتماهى مع هذه الدعاوى المعلنة، دون أن يذوب فيها.

نؤكد إقامة التمييز هذا فلا نقع في تمويهات الإيديولوجيات نفسها، أي إخفاء ما تقوم عليه من «ألعاب» سلطوية، ومن مؤديات لا تتطابق أبداً مع المقاصد. كما نشدد على التمييز هذا لاعتبار آخر، هو أننا وجدنا في البلدان العربية، كما في بلدان أخرى نازعة حينها إلى الاستقلال، طلباً إلى التحديث أو إلى الاشتراكية أو إلى الخصوصية القومية بوصفها أدوات نفوذ وسيطرة وتحكم، قبل أن تعني خططاً برنامجية ومشروعات إصلاحية، ولكن بعد أن تبينت «صلاحية» هذه الإيديولوجيات و«أهليت» في مجتمعات المستعمر.

لم تكن الإيديولوجيا عموماً شأناً حديثاً فى حد ذاته، بل أدت فى ما سرّعته فى إطار هذه الدينامية التاريخية إلى تململات وتكسرات وتبلورات، لم يكن الشعر خصوصاً، والأدب والفنون عموماً، بعيدة عنها، بل ناشطة فيها: أُتيح لقوى المجتمع، ولا سيما فئات المثقفين منها، أن تحيا فى صورة جديدة أحوالها وتطلباتها، أن تعلو بصوتها وتصوغ أفكارها، ما يمكننا من فهم «قابليات الحدوث» فى إطار هذه الدينامية. فدون هذه القابليات لا نقوى على فهم العملية التى أدت إلى «كسر» عمود الشعر العربى، بعد ما ينيف على أربعة عشر قرناً من السيادة الشعرية لبحور وأغراض ما عرفت فى سابق عهدها أى تبلبل، فيما عدا بديعيات أبى تمام والتنويعات العروضية الأندلسية.

توليفة جديدة من الأفكار والمشاعر ومن المكبوتات والتطلبات، وصيغة مفتوحة عامرة بالإمكانات، يتملك فيها «المبدع» (وهى تسميته الجديدة) حق التعبير، حق التسمية، حق التأليف، بعد أن كان فيما مضى أشبه بـ «المؤدى» لنمط سابق عليه. لهذا لا نجد أية صعوبة فى تتبع المسارات الإيديولوجية، بل الحزبية، لعدد من رواد التحديث فى عالم العربية بعد الحرب العالمية الثانية، ولا فى تعرف أسباب عملية «التواشج» الناشطة والحيوية بين الإيديولوجيا والأدب.

فنحن نجد فى انطلاقة الشعر الحديث، على سبيل المثال، منشطات ومحفزات إيديولوجية صريحة. كما نتبين فى هذه الحركة، منذ انطلاقتها، شعراء حزبيين، يتوزعون بين إيديولوجيات ثلاث، هى التالية:

ـ القومية السورية الاجتماعية، مع سعيد عقل، ويوسف الخال، وأدونيس ونذير العظمة وخليل حاوى (قبل عروبته اللاحقة) وغيرهم .كان لهذه الإيديولوجية دور تأسيسى ونافذ فى الحركة الشعرية، خاصة أن المفكر أنطون سعادة أولى، بخلاف غيره، الشأن الفكرى، ولا سيما «نفخ الروح فى الأساطير السورية» حسب تعبيره، دوراً بارزاً فى عقيدته، خاصة أن الأساطير باتت الشاهد «المتبقى» على حقيقة «سوريا الطبيعية» ـ القديمة ـ التى يدعو إليها، وهو ما نلقاه بيناً فى الشأن الأسطورى الطاغى على نتاج هذه المجموعة من (قدموس) سعيد عقل، مروراً بـ (هيروديا) يوسف الخال، وصولاً إلى «دليلة» أدونيس وغيرها.

ـ الماركسية فى صيغها العربية، مع بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتى وبلند الحيدرى ومعين بسيسو (وغيرهم مثل محمود درويش وسميح القاسم لاحقاً)، عرفت انتشاراً سريعاً فى غالب البلدان العربية، وتمتعت بمواهب شعرية لامعة، عدا أنها حظيت فى ذلك الوقت بعدة «نظرية» قوية، ما كانت لمنافساتها، الإيديولوجيات ذات المنشأ المحلى، إذا جاز القول: كيف لا والناقد المصرى محمود أمين العالم «يقرّع» الشاعر محمد الفيتورى، لأنه نشر فى مجلة «الآداب» البيروتية قصيدة يدعو فيها إلى «أفريقيا»، فيسارع الشاعر الشاب إلى الاعتذار فى العدد اللاحق من المجلة عن دعوته «الغريبة» هذه!

انشغل هؤلاء الشعراء بقضايا اجتماعية ومحلية، متفتحين فى آن على شواغل وأحداث «عالمية»، من كاسترو حتى فيتنام، حتى أن بعضهم كان فى بعض قصائده أشبه بالداعية لقضايا «السلام» («الأسلحة والعصافير»، «جندى يحلم بالزنابق البيضاء») فى إطار «الحرب الباردة».

ـ القومية العربية، فى صيغتيها الناصرية والبعثية، كانت أضعف الثلاث شعراً، على الرغم من نجاحاتها فى تسلم مقاليد السلطة، فما عرفت فى الشاعر العراقى شاذل طاقة، على الرغم من دوره الطليعى، ولا فى بدايات أحمد عبد المعطى حجازى وغيرهما، ما يعوض عن انطلاقتها الضعيفة.

يمكننا أن نستكمل هذه الصورة فى غير فترة تاريخية لاحقة، وفقاً لتبدلات غير مجتمع عربى، ما يعزز هذه الوشائج القوية بين الحداثة والإيديولوجيات. وإذا كانت التيارات الثلاثة المذكورة تراجعت بعض الشئ فى نهاية الستينيات، فإن غيرها ما لبث أن تعزز مع ظهور «المقاومة الفلسطينية»، ومع التنامى السريع لأفكار اليسار فى مجتمعات المغرب العربى، ثم فى الخليج العربى، فى السبعينيات، فى الوقت الذى تنامت فيه بين لبنان والعراق وسوريا أفكار «اليسار الجديد» وغيرها من الهامشية و«الجذرية» وخلافها.

لعلنا نجد، منذ هذه السنوات المبكرة، فى نمط «الضابط الحر» (النموذج الانقلابى) أو «الرفيق» (النموذج الثورى) الصورة الأولى، بل التأسيسية لدور الشاعر الحديث وممارسته. أما فى الكتابة فقد تدبرت هذه الممارسات صوراً وذرائع ثقافية استقت مصادرها من منابع متباينة: من «انحياز» المثقف البورجوازى الصغير لقضايا البروليتاريا والفلاحين، و«عضوية» المثقف عند جرامشى، أو من «لزوم الالتزام» عند المثقف حسب سارتر، أو من المثقف «الرؤيوى» مع بودلير، أو «التقدمى» و«الطليعى»، المثقف المجند فى أدبيات «الحرب الباردة». كيف لا ونحن نجد فى أسباب جدالات المجلات، مثل «الآداب» و«شعر» و«الطريق» وغيرها، حججاً مستقاة بل منتزعة من سياقاتها الأوروبية لتوظيفها فى صراعات وجدالات طلباً للغلبة الفكرية المحلية وحسب ! كيف لنا أن نفهم خارج هذا السياق عملية الجمع الطريف والغريب بين الدعوى القومية العربية من جهة، وألبير كامو وجان ـ بول سارتر من جهة ثانية، على صفحات مجلة «الآداب»: تم «استعمال» أدب الكاتبين الفرنسيين المناهضين للماركسية ودعاويهما ترجمة وذيوعاً، بمنأى عن موقفهما من القضايا «القومية» (فى الجزائر مع كامو، وفى فلسطين مع سارتر) ! التجييش بدل التفكير، الترويج بدل الجدل، فيما يتم استعارة أفكار أوروبا ـ «الخصم والحكم» فى آن ـ والتدبر بها، وتلفيقها بما يفيد المناورات والمماحكات، فى مسعى عام لا تحيد عنه أية إيديولوجيا، وهو أن تجند كل ما تجد إليه سبيلاً، من دون تأسيس أو تبصر أو نقد. وماذا عن الحداثة كإيديولوجيا؟ وماذا عن الإيديولوجيا كحداثة؟

قد يكون مفاجئاً للبعض القول إن الحداثة خطاب عنفى، بل انقلابى فى ثقافتنا المعاصرة .ذلك أن وعينا لما حدث لا يتعدى، بعد، الوصف أو التفسير العيانى، من دون أن نتبين تماماً مؤديات الحداثة، ولا عمليات تحققها. وقد يكون الكلام مفاجئاً أكثر إذا جرى القول عن وجود تلازم بين عنف المكبوتات السياسية وتبدل العبارة الشعرية فى مدى الخمسينيات خصوصاً. كلام مفاجئ، لأننا قصرنا تاريخ الشعر الحديث، ولا سيما فى انطلاقته، على ظاهرة عروضية فى المقام الأول: التخلى الجزئى أو التام عن البحور الخليلية.

أو فسرناه بتسابق يكاد ينحصر فى شهور معدودة بين نازك الملائكة وبدر شاكر السياب على قطع شريط السباق المشحون وإذا ما وجدنا له أسباباً اجتماعية، مثل نازك الملائكة، فإن هذه الأسباب تبقى محصورة فى «اندفاعة اجتماعية» غير بينة، إذ هى تلبية «لحاجة روحية تبهظ كيانهم (الشعراء) وتناديهم إلى سد الفراغ الذى يحسونه. ولا ينشأ هذا الفراغ إلا من وقوع تصدع خطير فى بعض جهات المجال الذى تعيش فيه الأمة»[٧٣]. ولكن كيف يحدث التصدع هذا؟ لم تكن وجهة الحركة التجديدية أكيدة، بدليل أن نازك الملائكة سارعت بعد سنوات معدودة إلى استنكار ما جرى، والوجهة التى اتخذها خصوصاً. ولم تكن الحركة اعتباطية، بالمقابل، لأنها ما لبثت أن انتظمت فى جوق، فى غير بلد عربى، كما لو أن يداً خفية تسيرها وتوقع خطواتها. يمكننا أن نتحدث طويلاً، وأن نسوق الأسباب الموضوعية والذاتية، التى أدت إلى انطلاق هذه الحركة الشعرية (بل الثقافية) الواسعة، ولكن كمن يرتب التفسير بعد أن حصل ما حصل ذلك أن ما جرى، دون أى ميل إلى المبالغة والتضخيم، ليس بالهين فى ثقافة ما، وهو القطيعة مع «تقليد شعرى» يرقى إلى قرون وقرون . ولا أقصد بالقطيعة تلك القصائد الأولى التى «نوعت» فى تشطير الأسطر أو انساقت إلى زخرفة هندسية مشابهة لما جرى فى قصائد عصر الانحطاط أو فى الموشحات وخلافها، ذلك أن هذه «التململات» (كما سماها أحد النقاد) ما كان لها أن تسمى على هذه الصورة لولا حدوث «الثورة» نفسها.

ولقد كان من اللافت أن شعراء ونقاداً سارعوا إلى تسمية حركتهم بـ «الثورة»، على الرغم من كونه لفظاً دلالياً ناشئاً ومستحدثاً فى العربية، أخذاً ، دون شك، بما سبق إليه «الضباط الأحرار» حين جعلوا من «انقلاب» ٢٣ يوليو فى العام ١٩٥٢، فى مصر، «ثورة». ذلك أننا لا نقوى ـ حتى لو كنا بعيدين كل البعد عن أية نظرة تعسفية أو اختصارية فى تفسير الظواهر الاجتماعية، ومنها الظاهرة الشعرية ـ لا نقوى على تبين نشأة هذه الحركة «الحديثة» خارج هذا المد العنفى الذى سعى إلى الإمساك بمقاليد السلطة فيما كان يدعو إلى الحرية، ما يعكس الطبيعة

التجاذبية والمتناقضة لحركته هذه. ونجد أيضاً أن هذه «الثورة» ما كان لها أن تتحقق إلا حين بادرت فئات أو جماعات إلى تسيير عجلة التاريخ بنفسها وتبعاً لمصالحها، لا بمقتضى ما ورثته. يمكننا أن نطيل الكلام على ممهدات هذه «الثورة»، إلا أنها «انقلاب» ينطلق من تبرم وضيق وتطلع ويقوم أيضاً على درجات من الافتعال والإقحام والتدبير والتلفيق، ومن المناورات الموفقة.

قد يجد البعض في إقدام هؤلاء الشعراء على استلام زمام المبادرة الشعرية تناسباً مع ما كانت تقوم به جماعات عربية في تعيين وطنياتها الخصوصية في العربية الجديدة، حيث أتى الشعر الحديث (مع غيره) وسيلة وغرضاً لهذا الوعي الناشئ .كتابة تجد أنها في مجال مفتوح، يتعدى بلاط الأمير (حتى أحمد شوقي) إلى «القارئ» في المجتمع، وهو عمل كتابي ينازع سلطة «الفقيه» أو «الأمير»، أشبه بـ .. «الضابط الحر» في مجاله. وقد يجد البعض أسباباً أخرى لهذا التفجر العنفي، ماثلة في محاكاة تجارب أجنبية، ناظراً إلى الحداثة على أنها أثر مثاقفة، أي الناتج المحلي عن المواجهة والتفاعل مع الثقافة الأوروبية، أي عن الفعل التبديلي الأوروبي المتمادي في أنماط التصور والتمثل والتذوق والتعيين والتسمية. وهي كلها أسباب لها ما يفسرها في المكبوتات كما في المحرمات العربية، ووجدت في «الحداثة» قابلية لتأليف نص يستقي مصادره من «سلطة الأنا»، من رغباتها واستيهاماتها وهوسها وتعويضاتها الرمزية، لا من التنافس في إطار جمعي مفروض متحقق ومطلوب في الشعر التقليدي.

الحداثة في ذلك فعل عنفي، فعل مصادرة واستلام واستحواذ وتعيين وتسمية، وهي التمكن أيضاً من أسباب النفوذ المتمادي. فعل محرر ما كان له أن يتحقق ،دون شك، دون الفعل «الخياني»، أو «التآمري»، أي الأخذ بمقتضيات خطاب الحداثة الأوروبي، الخطاب الدخيل غير الأصيل. ومن اللافت في هذا السياق هو تخير عدد من الشعارات والعلامات في هذا الخطاب، وتحويرها وفق مقتضيات السجال المحلي وقيمه، من مفهوم «الطليعة» العسكري حتى عمليات «التفجير» المطلوبة في اللغة الشعرية.

إلا أن هذا العنف في الخطاب عين بقدر ما نفى، أكد بقدر ما نحى. نبش عن نصوص «ميتة» فأحياها، وصرف النظر بل ردم ما كان يتلعثم أو يتردد على مقربة منه. عنف في ما يعينه الخطاب على أنه «الحديث وحده» (فيما غيره «تقليدي» و«محافظ»)، أو «الثوري وحده» (فيما غيره «عميل» أو «رجعي»). عنف التعيينات : هذه هي الحداثة لا غيرها أبداً، وهذه هي قيم الإبداع لا غيرها، وهذا هو «النص» لا غيره، فيما لا تستقي التعيينات هذه قوتها في غالب الأحيان من سجال محلي، بل من أدوات النفوذ الاعتباري التي سبقنا إليها هذا الشاعر أو ذاك، أو هذا الكتاب أو ذاك، في الغرب.

عنف اكتساب قيمة اعتبارية، واكتساب مواقع «سلطوية» فعلية مباشرة في المؤسسات أو في استحداثها: هذا ما يفسر نشأة العديد من المجلات الشعرية والأدبية العربية الحديثة، وما يفسر دورها والسجال فيما بينها. وهذا ما تديره وترعاه أيضاً شبكات «الصداقات» و«الشلل»، طالما أننا لم نعرف «جماعات شعرية» بالمعنى الحصري للكلمة، فيما خلا «جماعة أبوللو» وعدد متفاوت من كتاب مجلة «شعر» في بعض الأحوال.

عنف رفع الصوت أعلى، وجعل حد الحداثة أعلى وأعلى، كما لو أنها سباق حواجز. عنف تعيينات، عنف مواقع مكتسبة، وعلاقات سلطوية، بما فيها من عمليات ترغيب وترهيب. ذلك أننا ننسى أنها حداثة تعيد إنتاج علاقات السلطة التي تتبرم منها، وإن في حلقات أضيق، وبأدوات العنف اللفظي والاعتباري. كما لا ننتبه غالباً إلى أن اصطلاحات الحداثة.. .«عسرية»، حيث «الرائد» يتقدمنا دائماً ويصادر السلطة الرمزية باسمنا، من دوننا طبعاً، وفق لفظانية «خلاصية»، مؤداها يقع خارجنا، في «البطل»، في «الزعيم المحبوب»، في «اسمنا العلم».

عنف النص في ما يشدد عليه دون تمييز أو معالجة نص يتحدث عن الشك والتردد والسؤال فيما عباراته مبرمة، لا إمكان لسجال معها ولا لتاريخية ما. نص متألق في عبارته المشحوذة، أشبه بسياف ولو أن الرءوس من ورق. وهو نص

يشى بملابسات استلامه للسلطة الرمزية وسعيه للاحتفاظ بها، فينعدم التاريخ ويبقى الاسم العلم. نص يهدد ويخيف بقدر ما هو مهدد وخائف، لا ينى يتأكد من صلابة الكرسى وأدوات السلطة.

فإذا كنا نتبين فى نصوص الحداثة شيئاً من وجع العنف المكبوت، ومقادير من «التعنيف» للعبارة الشعرية، إلا أنه عنف سياسى، بل انقلابى فى المقام الأول، نازع إلى السيطرة وحسب، لا إلى جعل الإنسان، الشاعر بداية، موضوع نقد وتبين و... عنف. ذلك أننا، فيما خلا بعض نصوص أنسى الحاج «العنيفة» فعلا، نقع على قصائد «الدندنة» (أى التنويع والتطريب على لغة معينة سلفاً فى دلالاتها وكناياتها، بل حتى فى استعاراتها)، أو على قصائد «الدور» التى لا تنى عن كتابة القصيدة نفسها مرة بعد مرة، قصائد التأكيد الخائف. قصائد محكمة مرتبة دون زلة لسان أو لعثمة أو ضغط، ذلك أنها لا تعرض قول «القائل» فى القصيدة لأى نقد أو معالجة. قصائد مبرمة، فيها حتم تنبؤى، لا أطياف الإنسان وأشباحه، أى أصواته الأخرى، أى شبكته العنفية بالتالى. لغة فخمة، عالية تصلنا حيثما كنا، دون أن نصيخ السمع إليها، ذلك أنها دون وشوشة أو همس أو تقطع كما لو أننا فى حشد جماهيرى، أو فى جمعية عمومية، لا فى الوحشة، بيت الشعر الدافئ والتعاقدى.

ختاماً، لا يمكننا، اليوم، أن نقول أن الإيديولوجيا بمعناها الحزبى لا تزال تمد الشعر - كما كانت - بمواد ورموز وشعارات واستهدافات وقيم، بعد ضمور هذه الإيديولوجيات وانتهاء عهدها التبشيرى وتبخر دعاوى بعضها فى ممارسات السلطة. إلا أن هذا التراجع لا يصيب متبقيات أو موروثات هذا العهد فى تكوينات القصيدة الحالية، وإن يتحلل فى تناول سياسى للمواد، أو للمبثوث الإيديولوجى بالأحرى. وإذا حفّت حمولات الإيديولوجيات الحزبية فى الشعر، فإن حمولات أخرى لا تزال ناشطة؛ ومنها دعاوى الحداثة لنفسها بوصفها إيديولوجية، ثورية بالمعنى العام، أو شعرية بالمعنى الحصرى (كما نلقاها فى شعر أدونيس تخصيصاً منذ نهاية الستينيات، من «تفجير» الحضارة إلى إنشاء «الكتاب»). ونحن لا نتوانى عن لحظ شقوق وفروق وخصومات فى متون القصائد، نجد أصولها فى السجالات حول تعريفات الحداثة وحمولاتها واستهدافاتها: فبعض الشعر يروج لنفسه، أو يقيم دعواه لنفسه، فى نبذه قضايا أو فى ترويجه لأخرى، مثل الهدم أو الغرابة أو الجنون.. وهو ما نلقاه كذلك فى شعر من طلبوا الهامشية أو اللغة «التالفة» أو اليومية أو شعرية التفاصيل أو السرد. وهذه المواد الإيديولوجية كلها تمد الشعر بما يجدد موضوعاته، ويوسع مجازاته، ويعدد دلالاته، فى تشبيكات متواشجة، متداخلة، ويصعب فيها التمييز أحياناً بين كون هذه المواد ترشيدية؛ أى محكمة التدبير فى صياغاتها أو ضمنية، أى «محلولة» فى تضاعيف الكلام. وهو تمييز بين إيديولوجية تقع فى تدبير الشعر عن أخرى مبثوثة فى الكلام، وبين أيديولوجية توجه الكلام الشعرى وتسوقه سوقاً توظيفياً وأخرى تغذى قوة التخييل فيه.

## الهوامش

١ - هل تكون الآداب رافعة إنسانية مكان الإيديولوجيا؟ هل ينشأ «برلمان عالمى للكتاب»؟ هذا هو مقتضى «النداء» الذى أطلقه عدد من الكتاب فى اللقاء الخامس الذى نظمته مدينة ستراسبورغ الفرنسية بعنوان «ملتقى الأدباء الأوروبيين»، وجمع، بين الرابع والثامن من تشرين الثانى من سنة ١٩٩٣، ما يزيد على خمسين كاتباً من أنحاء العالم، ومنهم عدد من الكتاب العرب. ويؤكد «النداء» (بعد أن ترجمناه عن الفرنسية): «لا يمكننا فهم التعديات المميتة التى تصيب، اليوم، كتاباً ومثقفين، على أنها اعتداءات على حقوق الفكر والتعبير وحسب. إنها تستهدف أيضاً كل ما يمكن أن يرسم الصورة الأولية لعالم جديد، فى منحه شكلاً وصوتاً لعملية ابتكار ديمقراطية أخرى، تعديات ساعية لملاحقة الإشارات المبكرة للتمرد، وربما للعصيان. إنها تمثل أيضاً، رغم إرادتها، ما عجزت العقائد والأجهزة السياسية عن الإشارة إليه: كيف للسياسة أن تنخرط فى فعل القول، فى أخذ الكلام.

أخذ الكلام مفاجئ، لاينتظم وفق تبادل منسق، ولافى «مداخلات»، ولا يخص الكاتبين وحدهم . يقوم أساساً فى الكلام العمومى غير المسموع أو المذهل للذين يسحقهم النظام . ويتحقق فى كل ما لا حق له، ولا أساس

له، أي في ما تشكل الكتابة منه صورته الظاهرة. ما عاد يقوم الأمر على رسم المقبل، بل على تأكيد مالا يحتمل في الحاضر، وعلى الاشتراط الجازم بلزوم تحرير الابتكار الديمقراطي في جمله وصوره ورموزه».

في هذا المعنى، يجد كتاب العالم أنفسهم مخولين لتأليف برلمان ـ مكان للكلام ـ يؤكدون فيه الحق في وجود هذه الأشكال وهذه الدفاعات».

٢ ـ François Chatelet : **Histoire des idéologies** -1,Col., Paris Hachette, 1978, p.16.

٣ ـ الشواهد والمعلومات المذكورة مستقاة من مادة «إيديولوجيا» في «موسوعة **إينيفرساليس**».

٤ ـ Francçois Chatelet : **Questions, Objections,** Denoel/Gonoel/ Gonthier,Paris, 1979, p.89-92.

٥ ـ ربيعة أبو فاضل: **أنطون سعادة الناقد والأديب المهجري**، مزرعة يشوع (لبنان)، مكتب الدراسات العلمية، ١٩٩٢. ويمكننا أن نضيف إليه كتاباً جديداً، يتناول فيه المؤلف سيرة سعادة، وعلاقته بالشاعر خليل حاوي، ويعقد مقارنة بينهما: محمود شريح: **خليل حاوي وأنطون سعادة، روابط الفكر والروح والشاعر في الحزب**، دار تلسن، السويد، الطبعة الأولى، ١٩٩٥.

وأنطون سعادة (١٩٠٤ ـ ١٩٤٩) سياسي ومفكر لبناني، ومؤسس الحزب السوري القومي الاجتماعي. كان والده الدكتور خليل سعادة طبيباً ومثقفاً مناضلاً ضد التعسف العثماني، فاضطر كغيره من مثقفي جيله إلى مغادرة لبنان، بينما بقي ابنه أنطون في لبنان طيلة سنوات الحرب، قبل أن يلتحق بوالده في البرازيل عام١٩٢٠. درس في مدرسة الشوير، ثم في ثانوية برمانا (جبل لبنان). شارك والده في تحرير مجلة «المجلة» في ساو باولو وأتقن سبع لغات أجنبية، ثم عاد إلى لبنان عام١٩٣٢، وعمل مدرساً للغة الألمانية في جامعة بيروت الأمريكية حيث بدأ نشاطه الفكري والسياسي. أسس عام١٩٣٢ الحزب السوري القومي، وناضل ضد الوجود الفرنسي في لبنان، مما كلفه دخول السجن ثلاث مرات، ثم سافر مرة أخرى إلى البرازيل والأرجنتين(١٩٣٨) للاتصال بالجاليات العربية المشرقية في الخارج، إلا أن اندلاع الحرب العالمية الثانية منعه من العودة إلى لبنان قبل عام ١٩٤٧. اتهم بتدبير عصيان مسلح في حزيران ـ يونيو١٩٤٩، فلجأ إلى سورية، إلا أنَّ حسني الزعيم سلمه للسلطات اللبنانية التي نفذت فيه حكم الإعدام بعد محاكمة صورية سريعة.

تأثر بالفكر الاجتماعي الألماني، خاصة ما كان سائداً منه في الثلاثينيات. من أعماله **نشوء الأمم** (١٩٣٤)، و**الصراع الفكري في الأدب السوري**، و**المحاضرات العشر**. أصدر عدة صحف في بيروت والمهجر أهمها: **صحيفةالنهضة البيروتية** (٣٧ ـ٣٨)، و**سورية الجديدة** (البرازيل ٣٩ـ٤٠)، و**الزوبعة** (الأرجنتين ٤٠ ـ ٤٧)، و**الجيل الجديد** (بيروت، ٤٨ـ٤٩).

عن **الموسوعة السياسية**: رئيس التحرير: عبدالوهاب الكيالي، الجزء الأول، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٩، ص ٣٦٤ ـ٣٦٥.

٦ ـ أنطون سعادة: **الصراع الفكري في الأدب السوري**، منشورات عمدة الثقافة في الحزب السوري القومي الاجتماعي، بيروت، ١٩٧٨.

ولسعادة كتابات أخرى في النقد الأدبي، يتحدث فيها عن الشاعر «الفلسفي» الخالد أبي العلاء المعري، أو عن شعر الشاعر القروي في كتاب **جنون الخلد** ،على سبيل المثال، أو سجالات مع الصحفي غسان تويني وغيره حول أمور أدبية وثقافية مختلفة، إلا أننا نكتفي بكتابه المذكور لصلاته البينة بموضوعنا.

٧ ـ Kamal Kheir Beik : **Le Moùvement moderniste dans la Poésie arabe Contemporaine,** Publications Orientalistes de France,1978, p.p. 134.

٨ ـ : أنطون سعادة: **الصراع الفكري الأدب السوري**، ص١.

٩ـ أنطون سعادة:م. ٥. ص٨.

١٠ـ أنطون سعادة: م. ٥. ص٩.

١١ ـ أنطون سعادة: م. ٥.، الصفحة نفسها.

١٢ـ أنطون سعادة: م. ٥، ص١٧.

١٣ـ أنطون سعادة: م. ٥.، ص١٢.

١٤ـ أنطون سعادة: م. ٥.، ص ٢٥ ـ ٢٦.

١٥ ـ أنطون سعادة: م. ٥.، ص٢٧

١٦ ـ أنطون سعادة: م. ٥.، ص٢٧.

١٧ ـ أنطون سعادة: م. ٥.، ص٤٧.

١٨ ـ أنطون سعادة: م. ٥.، ص٣٥.

١٩ ـ أنطون سعادة: م. ٥.، ص٣٩.

٢٠ ـ أنطون سعادة: م. ٥.، ص٢٨.

٢١ ـ أنطون سعادة: م. ٥.، ص٦٥.

٢٢ ـ يؤكد سامي مهدي وجود اتجاه سياسي قومي سوري في مجلة **شعر**، وأنه «غلب على المجلة منذ بداية صدورها حتى مرحلة متقدمة من عمرها»: **أفق الحداثة وحداثة النمط: دراسة في حداثة مجلة شعر بيئة ومشروعاً ونموذجاً**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨، ص٢٠.

٢٣ـ أسعد رزوق: **الشعراء التموزيون: الأسطورة في الشعر المعاصر**، دار الحمراء، بيروت، الطبعة الثانية،١٩٩٠، ص١٦.

ويذهب كمال خير بك إلى القول إن ترجمة القسم المتعلق بـ «أدونيس» الأسطورة، من كتاب فريزر **الغصن الذهبي The golden Bough**، «يعكس الاهتمام الذي تبديه الحركة الحداثية بالمصادر الأسطورية»، ص١٤٢ من النسخة الفرنسية.

٢٤ ـ أنطون سعادة: م. ٥. ص٤٤.

٢٥ ـ أنطون سعادة: م. ٥. ص٤٦ ـ ٤٧.

لم نتوفق بمعلومات تفيدنا عن انتقال سعيد عقل من التيار القومى السورى الاجتماعى إلى التيار القومى اللبنانى ذى الاستلهامات الفينيقية. ما تعنينا الإشارة إليه هو أن هذين التيارين عملا على المواد الأسطورية ذاتها، ولكن من أجل توجهات وصياغات «كيانية» مختلفة، لا يفيد فيها قول سعادة نفسه، إن التيار الثانى «محلى ضيق»، طالما أن هذه التيارات، على اختلافاتها، كانت تجتهد وتناضل من أجل توليد صيغة حكم محلية مستقلة عن الانتداب الفرنسى، ومتولدة فى تدافعات «عصر النهضة»، من توفيقاته الإيديولوجية وتلفيقاته المدبرة . وما تعنينا الإشارة إليه فى المجال الشعرى الصرف هو تمويل التيار، سواء «السورى» أو «اللبنانى»، على موضوعات وقضايا وأساليب إنشاد، مشابهة ومتلاقية .وسيكون لسعيد عقل دور أول فى صياغة أو فى اقتراح هذه المواد على غيره من الشعراء، ومنهم أدونيس، كما سنرى أدناه ـ إذا وضعنا جانباً دور الشاعر اللبنانى بالفرنسية شارل القرم، فى كتابه الشعرى **الجبل الملهم**. La montagne inspirée الموضوع بين ١٩٢٠ و ١٩٣٤، الذى ترجم عقل بعضا من أشعاره إلى العربية.

٢٦ ـ أنطون سعادة: م.ن.، ص٦١ ـ٦٥.

٢٧ ـ أنطون سعادة: م. ن.، ص٦٤.

٢٨ ـ Franccois Chatelet: **Histoire des idéologies** -1, col., Paris Hachette, 1978, p. 10-11.

٢٩ ـ أدونيس : **قالت الأرض**، الطبعة الأولى، ١٩٥٤، المطبعة الهاشمية، دمشق، ص٩٦. أقدمت «دار الجديد» فى بيروت، فى العام ١٩٩٦، على إعادة طبع **قالت الأرض** فى طبعة «مقرصنة»، بعد أن امتنع الشاعر عن طبع المطولة فى أعماله الكاملة، فيما خلا «مقاطع» منها أبدل تماماً غرضها الأساسى، وهو كونها تمجد سيرة سعادة فى نسق ملحمى.

٣٠ ـ أدونيس: م. ن. ص١٠٣.

٣١ ـ أدونيس: **دليلة**، الطبعة الأولى، مطبعة ابن زيدون، دمشق، ١٩٥٠. ولانجد أثراً لهذه المطولة فى الطبعات المختلفة لدواوين الشاعر وأعماله «الكاملة» (عن «دار العودة») وصياغاته «النهائية» عن «دار الآداب»).

٣٢ـ نشرت فى مجلة الحزب القومى السورى الاجتماعى، **النظام الجديد**، حزيران/يونيو ١٩٤٨، وهى مهداة «إلى زعيمى، الذى منذ أن عرفته عرفت قيم الحياة: الحق والخير والجمال»، وتتألف من ٨٤ بيتاً.

ويمكننا القول إن الشاعر «أعدم» كل شعره الحزبى، فيما خلا «مقاطع» مبتورة من مطولة **قالت الأرض**، ذلك أن القصائد والملحمات والمسرحيات الشعرية التى ذكرناها لن ترد فى عداد كتب المؤلف فى ديوان **إذا قلت يا سوريا**، المطبوع فى العام ١٩٥٨، فى بيروت. ولا يلبث أن يسقط هذا الديوان، **إذا قلت يا سوريا**، من قائمة مؤلفاته اللاحقة، مستعيداً بعض قصائده فى دواوينه التالية، على أنها خاصة بالدواوين الجديدة، وإن أوردها مصحوبة بتواريخ وضعها الأصلية أحياناً.

٣٣ ـ أدونيس: **دليلة**، ص٥.

٣٤ ـ**العهد العتيق**، «سفر القضاة»، فصل ١٣، ١

٣٥ ـ م.ن.، فصل ٤/١٤.

٣٦ ـ م. ن. فصل ٢٠/١٦ ـ٢١.

٣٧ ـ أدونيس: **إذا قلت يا سوريا**، بيروت،، ١٩٥٨.

٣٨ ـ أنطون سعادة: **نشوء الأمم** ، الطبعة الخامسة، بيروت، ١٩٧١، ص١٥٥.

٣٩ ـ أنطون سعادة: **المحاضرات العشر**، الطبعة الخامسة، بيروت، ١٩٥٥، ص٨١.

٤٠ ـ أدونيس ديوان **قصائد أولى** فى **الأعمال الشعرية الكاملة**، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٨٥، ص١٠٠.

٤١ ـ أدونيس: **إذا قلت يا سوريا**، ص١١٢ ـ ١١٣

٤٢ ـ م .ن، ص١١٥.

٤٣ ـ أدونيس: م.ن. ص ٥٩ ـ٦٠.

٤٤ ـ أدونيس م.ن، ص١٢٣ ـ ١٢٤.

٤٥ ـ أدونيس: م. ن. ص١١٧.

٤٦ ـ أدونيس: **دليلة**، ص٦

٤٧ ـ أدونيس: **إذا قلت يا سوريا**، ص٣٥.

٤٨ ـ أدونيس: م. ن .ص١٢.

٤٩ ـ أدونيس: م. ن. ص٢٦.

٥٠ ـ أدونيس: م.ن.ص٨٨.

٥١ ـ أدونيس: م. ن.ص٢٤.

٥٢ـ أدونيس :م .ن. ص٨٢.

٥٣ ـأدونيس: **دليلة**، ص٢٩.

٥٤ ـ أدونيس: **إذا قلت يا سوريا**، م.ن. ص٩

٥٥ ـ أدونيس: م. ن،ص١٧

٥٦ـ أدونيس: م.ن. ص٢٧.

كما نجد فى القصائد ما يفيد أو ما يؤكد شعارات الحزب، مثل «الزوبعة»:

فى سواد الأفق

تتعالى زوبعه

حملت بالشفق

بالفصول الأربعه. (م .ن. ص١٩)

أوما يشير إلى أعلام فى الحزب، مثل «الأمنية الأولى»، أو إلى أعياده الخصوصية ومناسباته الوطنية، مثل ميلاد «الزعيم» المؤسس وتاريخ تأسيس الحزب وغيرها.

٥٧ ـ م .ن. ص١٠٦ ـ ١٠٧.

كل ثوره

تجعل الأرض، تدور الحق دوره. (م. ن. ص٧٠)

قلبي للثورة مستنفر

دقاته صارت زمان الزمان. (م. ن،ص٨٨)

٥٨ ـ ويمكننا أن نقرأ كذلك في تمجيد الشهادة:

يا دما شرع قبره

قمة عبر الطريق.(م .ن.ص١١)

قال الدم،

كل الحياة فكرة

بحمرتي، تترجم. (م. ن.، ص١٠٢ ـ١٠٣)

وجهه يكشف سره:

مات كي تحيا بلاده.

مات كي تخلد حرة:

فهو للشعب تربى وهو للشعب معاده. (م. ن،ص٦٥)

ويل ليتني، لو أموت، فداء

له، ويظل منيعاً قويا (م.ن، ص١١٩)

٥٩ ـ سعيد عقل: قدموس، طبعة «نوبليس» ، المجلد الأول، بيروت ١٩٩١، ص ١٤٤، وص١٤٦.

٦٠ ـ أدونيس: قالت الأرض، ص٣٧، وص٩٦

٦١ ـ سعيد عقل: م.ن.ص١٦٤، وص١٦٥.

٦٢ـ أدونيس:م. ن.، ص ١٤، وص٦٣.

٦٣ـ سعيد عقل: م.ن.، ص ١٢٢، وص١٧٢.

٦٤ ـ أدونيس إذا قلت يا سوريا، ص ٢٦

٦٥ ـ أدونيس: قالت الأرض، ص ١٩.

٦٦ ـ أدونيس: م.ن. ص٤٨.

٦٧ـ سعيد عقل: م.ن. ص١٦٨.

٦٨ـ أدونيس: م.ن. ص١٠٢

٦٩ـ يرد اسم علي أحمد سعيد في صفحة غلاف ديوان دليلة،المطبوع في العام ١٩٥٠، في مطبعة ابن زيدون بدمشق، ما يدحض شائعة مفادها أن أنطون سعادة هو الذي أطلق هذا الاسم الأسطوري على الشاعر ولا نلبث أن نقع على الاسم نفسه، أي سعيد، متبوعاً بحروف أصغر بالاسم التالي أدونيس، على غلاف ديوان قالت الأرض (المطبعة الهاشمية، دمشق، ١٩٥٤) ويختفي العائلي تماماً، ويبقى مكانه اسم أدونيس في ديوان إذا قلت يا سوريا، المطبوع في بيروت، في العام ١٩٥٨. لكننا نعرف، من ناحية ثانية، أن سعادة نفسه عمد إلى توقيع بعض مقالاته الصحفية باسم أسطوري، هو «هاني بعل» كما دونه، وذلك في جريدته الزوبعة.

٧٠ ـ أدونيس : قالت الأرض، ص٩٥.

٧١ ـ أدونيس: م.ن.ص٨٨.

٧٢ ـ أدونيس: م.ن.ص١٧.

٧٣ ـ نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، الطبعة الثالثة، ١٩٦٧، ص٤٢ ـ٤٣.



# أدونيس النقد الذاتى العربى

## بدرو مارتينيث مونتابث*

عرفت أدونيس وتحدثت معه للمرة الأولى، على انفراد، حديثا استمر ما يزيد على الساعة، وذلك فى مكتبه بالصحيفة اللبنانية التى كان يعمل بها فى ذلك الوقت، حدث هذا منذ ما يقرب من ثلاثين عاما، فى نهايات شهر أكتوبر ١٩٦٥. وكان لقاؤنا الثانى بعد ذلك بسنتين عندما كنت أعد الترجمة الإسبانية لبعض قصائد ديوانه (أغانى مهيار الدمشقى)، التى تعتبر أول أعماله التى تمت ترجمتها إلى لغتنا (الإسبانية)، والتى تم نشرها بعد ذلك بأشهر قليلة، فى عام ١٩٦٨. وقتها كنت قد أنهيت الدراسة التى أعددتها حولها بهذا المقطع: «هكذا أتذكر أدونيس، بجسده الرقيق، وشعره الأسؤد، وعينيه العميقتين، فى يوم صاف من أيام خريف بيروت، الذى كانت تلبس فيه أشجار الصنوبر على الجبال هواء رقيقا وجديدا، وخلف هذا المشهد كانت عزلة الصحراء الساخنة كنمر قابع ومتحفز». منذ تلك اللحظات التى كتبت فيها هذه الكلمات كنت واثقا من أنها تصف صورة دقيقة، وحدسا طيبا، لكننى لم أكن أعرف سببا لهذا الإحساس ولا المشاعر التى كانت تكمن فيها. منذ ذلك الزمان، كانت الأعمال المستمرة والغزيرة للمؤلف قد بدأت تأخذ شكلها سواء فى مداها الشعرى أو الإبداعى ودراساته النظرية ـ النقدية، وربما كانت تلك النوعية الأخيرة من الكتابة بشكل خاص جدا. ومع ذلك، فإن المناسب لهذه الرؤية الرقيقة، أنها لم تكن تنبع من المؤلف فقط، بل تنبع أيضا من عالمه الحى والثقافى المتراكم كله.

تتكون حياة أدونيس من ثلاث مراحل. ولد عام ١٩٣٠ فى قرية فى شمال سورية، قريبة من مدينة أنطاكية ـ آسيا الصغرى القديمة ـ وبالقرب من آثار «أوغاريت» القديمة، مهد الحضارة الكنعانية، وبالقرب أيضا من نهر

* مستعرب إسبانى، رئيس قسم الدراسات العربية، جامعة الأوتونوما، مدريد.
ترجمة: طلعت شاهين، شاعر ومترجم، مصر.

«أورونتس» الذى يطلقون عليه فى اللغة العربية اسم «النهر المتمرد». إنها جغرافية فيزيقية ومتخيلة أصيلة ومعروفة «شرقية»: متشظية وقديمة وأسطورية ومتعددة الأديان، وذات ثقافات مادية وروحية متراكمة. ثم انتقل الشاعر الشاب فى منتصف الخمسينيات إلى بيروت ـ متخذا لنفسه اسم «أدونيس» وترك اسم «على أحمد سعيد» للمعاملات الإدارية ـ ومنذ ذلك الوقت اعتبر، ولايزال، مواطنا لبنانيا.

بعد ثلاثين عاما، فى عام ١٩٨٦، نقل مقر إقامته الدائم إلى باريس، عندما تحولت بيروت من جنة اصطناعية لتصبح جحيما حقيقيا. لاشك فى أن أعمال أدونيس تحتوى على دعوة كونية؛ ولذلك يكون من غير المستحب أن نطبق عليها قواعد تفسيرية ذات خصوصية محلية، لكن هذا لا يمنع من احتوائها على تلك العناصر الثلاثة الأساسية: ما هو سورى ـ مع أنه يكون من غير المناسب وأكثر ملاءمة أن نقول «سريانى»، على الرغم من خطورة الوقوع فى «الفرنسة» ـ وما هو لبنانى، وما هو فرنسى، وهو إطار مفروض جدا عليها وتقليدى، ومغرٍ جدا وخادع، ولكنه مطلوب منذ البداية بسبب التأثيرات التهجينية والتداعيات الزلقة بين الشرق والغرب.

هذه المعلومات القليلة المذكورة تشكل علامات بارزة فى سيرته الرسمية، ومحاولة تضفير سيرة ذاتية حسية وثقافية لأدونيس ـ أشير هنا بالطبع إلى العلامات العميقة والجذرية والخبيئة وليس العلامات الظاهرة الظرفية والمتغيرة، ومن ناحية أخرى هى علامات لا يمكن تجنبها، وهى بالطبع مثيرة ومضيئة ومغرية ـ تعتبر مهمة صعبة جدا وحرجة، وخطرة جدا، وتصبح مناسبة كما هى كاشفة، وبالتالى أنه فى المناخ المبهم والمتحرك، والمرتج للثقافة العربية المعاصرة، تصبح شخصيته وأعماله والمهمة التى يمارسها فى تشكيل وتحديد ملامح الهوية والاختيارات السائدة فى هذه الثقافة، مثار استنكار، وهدفا للجدال الحاد، وتثير أكثر المخاوف تطرفا وقسوة.

وأدونيس يمكن أن يعد متمرداً أكثر منه ثورياً. فالثقافة العربية المعاصرة لا تتميز بقدرتها واستعدادها لقبول إنجازات ثورية حقيقية ـ على الرغم من أنها لا تفتقر تماما إلى ذلك، كما يحاول البعض عامدا وبجهل أن يلصق بها هذا النقص، أو على الأقل لا تقبل محاولات ملموسة فى هذا المجال ـ لكن الحقيقة أنها تبدى ميلا وقدرة أقل لقبول التمرد، فما بين أن تكون الثورية والتمرد، يبدو أن التمرد لايزال الأكثر صعوبة.

## الثقافات والتجربة الشخصية

من الأوصاف الكثيرة والمتعددة التى يمكن أن يوصف بها كاتبنا، سوف أحاول أن أبرز أحدها الذى أعتقد أنه يميزه بشكل خاص: أدونيس كاتب مثقف، وأتجرأ وأقول إنه مثقف بنائى وحرفى. وهذا التميز من المؤكد أنه أكثر بروزا فى أعماله النظرية والنقدية، مع أنه فى هذا المجال يمكن ملاحظة هذا التميز والكشف عن تفرده فيه بسهولة. ففى كتاب مثل هذا الذى أتحدث عنه الآن، لهذا التفرد أهمية خاصة، أرجو أن يكون كلامى مفهوما، ومع ذلك فمن المناسب أن أؤكد على ما أريد إبرازه؛ لأن الأمر يتعلق بكاتب ليس مثقفا فى الموضوعات والمحتوى فقط، أو فى تكوينه وقراءاته، بل فى اختياراته وأهدافه التى يرمى إليها. وهذا يتطلب فى المقابل أيضا، قارئا مثقفا، على الرغم من أن مستويات الثقافة، وعناصر الثقافة ورغباتها، ليست متطابقة تماما بين «قارئ شرقى» و «قارئ غربى».

على أية حال، هناك حاجة إلى قارئ مثقف يتجاوب أيضا مع حالة تفكير أدونيس المتحدية والمثيرة. مقابل خلق استراتيجية فى الكتابة لا بد من خلق استراتيجية قراءة؛ لأن القارئ بداية يتمتع بالحرية والاستقلال نفسيهما اللذين يتمتع بهما الكاتب، وليس هناك سبب لأن يكون أقل إعدادا، وربما تكون القراءة بذلك أقل متعة، وأقل سهولة وأقل تسلية، لكن القارئ يحصل بالمقابل على قراءة أكثر إبداعا وتحريضية وإثارة.

يتمتع أدونيس بوعى كامل بتجربته المزدوجة، والمتناظرة والمتضافرة: «تجربتى تتيح منحدرين سبرت غورهما بسرعة: أحدهما عربى ـ إسلامى، والآخر غربى». إنها تتعلق بفكرة

محورية وأساسية ليس فقط في كتاب (الصلاة والسيف La Prière et L'epée: أبحاث عن الثقافة العربية Essais sur la Culture Arabe)، بل تتعلق بالخطاب الأدونيسي كله، وبتجربته الثقافية المعيشة والمتراكمة جميعها، كما يعرف ويعترف المؤلف نفسه. تلك التجربة التي تشكل المحرك والسبب الدائم والمحوري لتفكيره، ولأحكامه وتقييماته. فأدونيس يرى ويعبر دراميا وبلذة ووضوح ككائن لاهث ومتسام، في بحث دائم ومنهك، وربما كان في النهاية مستحيلا وغير قابل للتحقيق - بسبب جذوره الفردية العميقة من بين أسباب أخرى - لوضع توازن مكمل كامل ونهائي. فأدونيس الإنسان يسير على طول درب ممتد بين الثابت والجحيم، ويفعل ذلك بشجاعة مذهلة، ويسير أيضا بين أخطار رهيبة. فإذا كانت كتابته في معظمها نتيجة لحالة تطهرية، فإن قراءة أعماله تسبب هذه الحالة أيضا. وعند قراءته يمكن الإحساس بأن «كل شئ انتهى، ولم يبدأ أي شئ بعد»، أتذكر عنوان أحد أحدث نصوصه الفريدة.

الحديث هنا عن ثقافتين مختلفتين ومتعارضتين بشكل جذرى. ويصل أدونيس بشكل مؤكد إلى اقتناع حاسم ليس نتيجة تطور ثقافي يفتقر إلى التزامات ومهارات الذى يريد أن يكون عقلانيا صارما، ويكتمل عقلانيا صارما في أحايين كثيرة، بل أيضا نتيجة لا مناص عنها - هناك، كما أفهم، أسباب كثيرة لتقرير ذلك - لتجربته الشخصية غير القابلة للتحول، على الرغم من أنه يغفل عادة تلك المرجعية أو يقدمها بطريقة خفية غالبا، ومذابة وضمنية، فتمر دون أن ينتبه إليها القارئ غير التوثيقي.

حياته مزدوجة، من ناحية، «في ثقافة مجتمع ترتكز وتسيطر عليها فكرة دينية، تختزل الزمن إلى لحظة أصيلة تعتبرها لحظة الكشف، وبالتالي بمدى ابتعاده عن زمن الكشف، يصبح المجتمع أكثر نقصا»؛ ومن ناحية أخرى، في ثقافة:

> خلقت ثورتها فيما يتعلق بإدراك الزمن، لتقوم على فكرة المستقبل الذى في أساسه يتضمن في فكرة التقدم. فالمستقبل، هكذا في مواجهة الماضي، يصبح الأفضل، لا لأنه يمثل التقدم بل لأنه أيضا مصدر المثالي الذي يتطلع إليه إنسان ويتجه إليه.

إنه إدراك لاهوتي في مواجهة إيديولوجية تقنية، طبقا لكلمات المؤلف، من المؤكد أن لا يبقى فعليا ولا فرجة صغيرة لإدخال التفصيلة ولا التمييز، التي تبدو مهمة لا غنى عنها في مشروع المؤلف الجذرى. والواقع فإنه بعيدا عن أي خطر للتناقض أو الإشكالية، من المؤكد أن فرضيات أدونيس تبهر وتدمر. ومن المحتمل أن تجربة بهذه الطبيعة الراديكالية الثنائية لم تصل في النهاية إلى انفصام قاتل، ولكنها تستمر وتعبر عن نفسها بتعبيرات واضحة وجادة.

### فصل نقد جذرى (راديكالي)

النقد الذى يمارسه أدونيس للثقافة العربية في معظم صفحات كتابه (الصلاة والسيف)، الذى يعتبر تجميعا فريدا لدراسات متفرقة كتبها في هذا المجال، ليس نقدا حادا بشكل عام، بل هو في كثير من الأحيان نقد غاضب، وجارح بنعومة أيضا، سواء في التعبير أو المعنى، نقد متواصل بلا توقف. في الحقيقة يبدو نقد أدونيس للثقافة العربية - الإسلامية مدهشا، ومن غير المفهوم ألا يبرزه بشكل صريح في العنوان الجانبي للكتاب: هل كان ذلك مجرد سهو، أم إهمال، أم تنازل «جمالي» أم شكلية أم تفصيلية متعارف عليها..؟ هذا الكتاب فحص نقدى متعمد ينطلق من وجهة نظر موضوعية، وتعتبر مطلوبة لأسباب متعددة، إضافة إلى أنه نقد موضوعي متقن وواضح.

هذا النقد يمكن أن يجرح مشاعر أغلبية العرب - الذين يتميزون بالحياء والخجل في مثل هذه الأشياء - ومؤكد أنه سوف يؤلمهم، لكن من الممكن أن يكون مفيدا لهم جدا. وهذا لا يعني أنهم يجب أن يوافقوا وجهة النظر تلك بشكل كامل، فعلى الرغم من مشروعية هذا النقد فهو لا يعتمد في كل مظاهره وجوانبه على القاعدة نفسها، وربما يفاجئ البعض أن شاعرا رمزيا أصيلا كأدونيس يبدو محكما وغاضبا بشكل جميل، ومتعمدا، ألقى بظلال غموضه الإبداعي على هذا النثر النقدى المغلق بغموضه ورموزه الشكلية؛ لذلك لا مكان للاندهاش أكثر من هذا، فالكاتب

نفسه اعترف بجدية يحسد عليها، «الشاعر يقول الكلام نفسه دائمـا، لكن بأشكال مختلفة». ولذلك، فإن البحث عن الجمال والحقيقة تحت الآثار أو الركام تبدو مهمة كريهة، وصعبة ومؤلمة، بالإضافة إلى أنها غير مقبولة.

ومع ذلك، فإن هذا الكتاب يهم القارئ الغربى ويمكنه أن يعلمه. ومن المؤكد أن هذا القارئ سوف يجده مدهشا، وهو المعتاد على فهم العالم العربى على أنه فراغ ثقافى وحضارى كبير، فراغ مشوش وغير مفهوم، يفتقر إلى ممارسة العقلانية، ويجهل تماما وجود كتاب وفنانين ومفكرين مهمين. لذلك، سوف يشعر بلا شك بالدهشة أمام مستوى هذه الشهادة المعلنة الصريحة التى تتحدث صراحة وبلا مواربة. لذلك، سوف تقلق هذا القارئ الغربى المستكن إلى رؤية خاصة للعربى ككائن سلبى جدا، وغامض وغير متمرد، وسوف يشعر هذا القارئ أنه تائه ما بين التفهم والحيرة، وسوف يبدى شكا مؤكدا وعدم ثقة أمام عنف النقد الذاتى الجماعى وحدّته الذى يمارسه أدونيس.

أما القارئ المحايد الذى لا يحمل عقدا نفسية وذهنية وإيديولوجية ـ من المؤكد أن هؤلاء القراء قلة ـ سوف يقف فى موقفه ذاته. وعلى العكس ربما بدا له النص مدهشا قريبا من مثالب الجهل العديدة والمانوية الثنائية التى تضمها الثقافة العربية ـ الإسلامية، بشكل مجانى فى هذه البيئة الثقافية: ليس قليلا من الانتحال ـ الثقافى «الجاهز» ـ لأنه بالإضافة إلى «الحداثية» فهو ابن شرعى ومباشر تقريبا لحركة مايو ٦٨ـ لذلك سوف يجد القارئ المحايد نفسه متوافقا معه، ويجد فى صفحات هذا الكتاب الكثير من الوقود الذى يحيى ناره ـ القارئ المحايد ـ الدنيئة الخابية؛ لأنه لا يمكن إنكار أن شهادة أدونيس الجادة الشجاعة تشى بعلاقة جزئية مدهشة ومقلقة مع «رسالة الاستشراق» المخلصة المسئولة، ومن المؤكد أنها جاءت على هذا النحو رغما عنه.

من بين أشياء أخرى يمكن أن يحدث هذا بسبب الرفاهية أو «البرجزة» (من البرجوازية) أو الاندفاع الثقافى، وبسبب الجهل الذى لم يجر أبدا تفنيده أو حتى مناقشته. فى المقابل، فإن المعنيين الحقيقيين بالثقافة العربية المعاصرة والقادرين على توثيقها ـ وهم قليلون جدا خاصة الذين يعتبرون من المحترفين والعارفين بها ـ يعرفون جيدا أن جهود أدونيس ليست فريدة فى هذا المجال وهو ليس الوحيد الذى يقوم بها، بل هو قرر عن سبق إصرار أن ينضم إلى خط واع بضرورة إعادة النظر فى النقد الذاتى الذى بدأ منذ زمن ويضم عددا من الأسماء البارزة وذات القيمة، ذوى قدرة واتجاهات من النقد المتعددة. ولذكر بعض هذه الأسماء، التى تتباين فيما بينها، والتى يصلح ذكرها لتبيان مثالية التعدد ومدى حيوية هذا الاتجاه: هناك المغربى محمد عابد الجابرى، واللبنانى صادق جلال العظم، والأردنى من أصل سعودى عبد الرحمن منيف، والسوريان نزار قبانى وزكريا تامر، والكاتبة المصرية نوال السعداوى.

إن صرخة أدونيس لا تأتى نتيجة مباشرة ووحيدة لأزمة الخليج وما تبعها من الأكاذيب السياسية القذرة والشرسة الناجمة عنها، فهناك جانب كبير من الكتاب لأعمال سابقة على تاريخ هذه الأزمة، ولكن ليس هناك شك فى أن هذا الحدث كان الدافع لصدوره النهائى. فالنص الذى يحمل الكتاب اسمه دال على ذلك ومكتوب فى هذه المناسبة، وهو له معناه الدال أيضا: «الديمقراطية المتوحشة» مستخدما تعبير «كلود ليفور». فالمؤلف ينطلق من حقيقة ساطعة لا تدحض:

> لا شيء من الأحداث التى وقعت فى الأرض العربية فى الأزمنة الأخيرة يمكنه أن يدهشنا، وما يبدو اليوم بشكل مكشوف لا يعنى جديدا لعلاقته بالوضع الذي تم تخطيطه بسرية فى كل العالم العربى، مع تمايزات ما بين بلد وآخر، منذ نهايات الحرب العالمية الثانية وتحرر العرب من عبودية الغرب.

لم يكن رد فعل أدونيس العنيف سوى واحد من طرق عدة للتعبير عن الشرخ المفتوح الواضح فى جسد منهك والأزمة الجديدة التى تنخر فيه كالسوس. وحتى نكون على دقة متناهية يجب أن نعود إلى زمن الحرب الكبرى الأولى، وليس الحرب الثانية؛ لأنها نقطة الانطلاق الحقيقية لهذا الوضع الذى يهاجمه المؤلف: ذلك الزمن الذى لم يكن أقل كدرا والذى جرى فيه فرض «السلام الذى أنهى كل سلام»، كما كان يقول عنوان كتاب دافيد فرمكين.

منذ زمن محصن بالغراب - تعبير أيضا خاص جدا بالمؤلف - يطرح أدونيس نفسه كشاهد وشهادة فريدة على عالم متفسخ في طريقه إلى الانهيار، ولا يعيش في أزمة فقط، وأوصافه القاطعة لا تتوقف على الأنظمة والمسئولين العرب والأوضاع المهينة التي تقضي على الفرد، رهين الحكومات الدكتاتورية والمجتمعات الممزقة، المستسلمة. وشهادات أخرى ليست أقل قوة موجهة إلى الغرب الأعمى وشرهه الاستهلاكي الذي يتنازل عن الكثير من مبادئه الإنسانية والحضارية للحفاظ على مصالحه الاقتصادية الاستراتيجية التي تحميها تلك الحكومات العربية اللاديمقراطية. ذلك الغرب الذي يعجب المؤلف به منذ زمن بعيد، ويمثل المثال الذي يبحث عنه. وهذه الشهادات التي يطلقها سواء ضد أولئك أو هؤلاء تكشف عن أنه ليست هناك رغبة لاستقبال خطاب أدونيس، وسيكونون غير أمناء عليها مما يبين قلة الاحترام الثقافي.

يجب تأكيد تعدد الموضوعات التي تتناولها هذه الدراسات، وطريقة عرضها الجيدة، سواء لغويا أو موضوعيا، والأفق الرحب الذي تفتحه دائما. وما يعد إشكالاً في العديد من النقاط هو في النهاية ليس سوى ملمح للتماسك. وبشكل خاص عندما يتناول المؤلف مواد تعود إلى الماضي؛ لذلك فهو لن يتوقف أمام تطبيق تحليلاته وتقييماته في شكل من أشكال إعادة تشكيل المشروع التاريخي، مما يجعلها تبدو أحيانا غير مبتزة الإحكام وقليلة التوثيق. ومع ذلك، فإن وحدة الكتاب وتماسكه تنبع قبل كل شئ من موهبة أدونيس والهدف الذي يرمي إليه، ومحاولاته الاقتراب التصحيحي للمبادئ الأساسية والثابتة للثقافة العربية - الإسلامية، التي يرى أنها محللة بشكل كامل. ولكن يمكن ملاحظة نقص في الإشارات التاريخية واستخداماتها الصحيحة في الكثير من مناطق الكتاب، إلا أن أدونيس مثال رائع على المفكر الحسي، ويحمل على عاتقه تجربة شخصية ثقيلة فهو ليس مؤرخا بأي شكل من الأشكال، ويبدي تفضيلا خاصا بالتفكير المحدد الخط على عكس - وربما كان من الأفضل ألا نقول إنه على القناع شخصي - الجدلية التي تعبر اللغة حبلها السري العربي.

## مرشح مستقبلي لنوبل؟

إن ذكر احتمال ترشيح أدونيس لنيل جائزة نوبل للآداب، وقد أشرت إلى ذلك من قبل في أكثر من مناسبة، لا يعني على الإطلاق أن المتحدث (هنا) يمتلك حواس التنبؤ أو أنه مؤهل بشكل خاص للتكهن بمثل ذلك. في الحقيقة، إن ترشيح أدونيس كان مطروحا على مائدة البحث دائما والإشارة إلى هذا الترشيح - في حالته كما في حالات شخصيات أدبية أخرى ليست أقل تمثيلا للأدب المعاصر المكتوب باللغة العربية - ليس سوى رد لدين جزئي له. ولحسن الحظ، فإن أعمال أدونيس - خاصة الشعرية - تسير نحو الشهرة في الغرب ويتم تقييمها بما تستحق من اهتمام، وهذا بدأ في فرنسا منذ سنوات في إطار الاهتمام بـ"الفرانكوفونية"، وهذا الكتاب الذي نشير إليه هنا (الصلاة والسيف) الذي شارك في تجميعه وترجمته إلى الفرنسية آن واد مينكوفيسكي و ليلى خطيب وجان إيفيس ماسون يعتبر علامة جديدة وقيمة في هذا الاتجاه، خاصة من وجهة النظر العلمية البحتة، ولذلك يمكن أن يفهم إلى أي حد كان تجميع هذه النصوص عملا في هذا الاتجاه.

وأيضا يجدر التذكير بالاهتمام الذي أبداه الاستعراب الإسباني بهذا المبدع المتميز، في إطار الثقافة الغربية التي يشكل فيها هذا الاستعراب جزءا أساسيا. وأنا أحاول هنا أن أذكر، بشكل تاريخي، الاهتمام الذي لم يكن فريدا ولا متركزا على أدونيس وحده، فهو بحث جامعي مستمر سار نحو التوسع بفضل عدد من الشباب مثل: كارمن رويث برافو وبيلبيس باراديلا وفيدريكو أربوس الذين يساهمون أيضا، بشكل فعال، في نشر أعمال كاتب من أدباء اللغة العربية المعاصرة؛ كاتب متمرد ومشكل ربما أكثر من أي كاتب آخر، يسير بين الغرب والشرق ويمكنه أن يكون أحد الحاصلين على جائزة نوبل.

# مقدمة
# فى علم الشعر العربى

ماريا روزا مينوكال*

ربما يندهش من يرون أن النظرية آفة من الآفات التى أصابت الدراسات الأدبية فى الغرب ولاسيما فى الولايات المتحدة، ويشعرون بوجود مفارقة كبرى فى أن واحدة من أكثر الدراسات النظرية إثارة للفكر حول طبيعة الشعر العربى قد أتت من خارج الجامعات الأمريكية التى غالبًا مايكون التأثر بها موضة من الموضات. ففى كتابه الوجيز والبالغ الثراء فى آن، يواجهنا أدونيس بالقضايا الرئيسية التى تدور حولها النصوص النظرية الأوسع تأثيرًا فى العقود الأخيرة ولاسيما قضية الأصالة والتأثير، وقضية العلاقة بين الحداثة وفن الشعر الغنائى. ولم يكن دارس الأدب العربى، فى وقتنا هذا، ممن تلقى تعليمه فى أمريكا ليتصدى لهذه القضايا إلا فى سياق قراءة النصوص الأساسية للناقدين هارولد بلوم وبول دى مان على الترتيب. لكن أصالة أدونيس الصارمة تتبدى لنا فى مقالاته هذه من خلال الانعدام الكامل فيها لأى إدراك لهذا التيار النقدى القوى أو حتى أية إشارة إليه. والأكثر من هذا أن آراء أدونيس، المثيرة للجدل بلاشك، حول الحداثة فى الشعر العربى وعلاقتها بالتراث الشعرى الغربى (وبالغرب نفسه) تقع ضمن نطاق فكرى كان إدوارد سعيد (والكثيرون ممن أتوا بعده) هو الذى شكله بالكامل، ولكننا لانجد عند أدونيس أى وعى بهذا الإطار الفكرى الذى يبدو لنا بديهية جلية.

وأنا أكتب هذا العرض لكتابه من منظور محدد ومحدود بوصفى دارسة للأدب الغربى على إلمام بتاريخ الشعر العربى، وإن لم أتعمق فيه. وبعبارة أخرى، فإن آرائى فى هذه المجموعة من المقالات الجذابة للقراءة ـ ومن الواضح أن أدونيس، كما يظهر من عنوان كتابه ـ يهدف ضمن ما يهدف إلى

* جامعة ييل. . والمقال عرض كتاب أدونيس **مقدمة فى الشعر العربى** الذى ترجمته كاثرين كوبهام ونشرته دار نشر جامعة تكساس (١٩٩٠). ترجم المقال إلى العربية محمد يحيى، قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

الوصول إلى قراء ليسوا بالضرورة من المتخصصين فى الأدب العربى ـ قد صيغت بقصد لتماثل رد الفعل الذى يكونه القارئ العربى المثقف عندما يقرأ أعمال ناقد مثل هارولد بلوم أو بول دى مان فى المجال نفسه. وأعتقد أننى بهذا المدخل أحترم طروحات وخصائص فكر أدونيس الجوهرية فى هذه المجموعة من المقالات القصيرة التى ألقيت أصلاً محاضرات؛ ذلك لأن القضايا الأساسية المطروحة هنا تتجاوز، إلى حد بعيد، الهموم الثقافية الخاصة للشعر المحدود بلغة معينة، ويرمى أدونيس، على وجه الدقة، إلى أن يضع الأدب العربى فى إطار واسع تتجلى فيه المناحى التى تجعل من هذا الأدب منطلقاً ثرياً لتأملات فلسفية مهمة، كما هى الحال عند الرومانسيين الإنجليز أو الشعر الفرنسى فى القرن التاسع عشر. وفى الوقت نفسه يبدو لى أن هذه المقالات تزود الدارس التقليدى للأدب العربى (والمؤرخ على الأرجح) بمقدمة جزلة للمشاكل النظرية المحيرة كما ترى من داخل التراث العربى، وإن دبّجها قلم العميد المتوج للشعر العربى المعاصر. ومن هذه الناحية، تشبه هذه المقالات الكتابات النقدية لـ ت. س. إليوت وإيزرا باوند فى القسم الأول من القرن الحالى، حينما كان للشاعر ـ الناقد المؤثر وضع قوى فى الأدب الأنجلو ـ أمريكى، وهى فى هذا الجانب كتابات شاعر تحول إلى تاريخ تراثه الشعرى كى يتفهم الطابع الثورى لعمله هو بشكل أكمل.

وتتبين فى القلب من اهتمامات أدونيس قضية الأصالة والمعاصرة المعقدة، ومعها التساؤل التاريخى المباشر عن أين ومتى أصبح الأدب العربى «حديثاً» فى الحاضر، وكذلك فى الماضى. ويتناول أدونيس بالبحث فى الفصل الأول ـ «علم الشعر والشفاهية فى الجاهلية» ـ أصول الشكل الشعرى الغنائى فى الأغانى، ويعرض فى هذا الصدد لقضية صلة الشعر بالموسيقى والقضية الفنية العويصة لكيفية الصلة بين الأشكال الشفاهية، لاسيما من حيث إنها ـ كما حدث بالفعل ـ تنحو إلى التجمد فى أنظمة بالغة الصرامة والأشكال المكتوبة، وهى الأشكال التى حدث عندها فى حالات كثيرة الانفصال الحداثى عن الشعر الجماعى المقلد باتجاه الشعر الفردى المبتكر. ويتخذ أدونيس موقع حدوث أزمة الحداثة المتكررة فى الأدب العربى فى الطبيعة الانتشائية (غير الفلسفية) للشعر الشفاهى، وهو قبل كل شئ عمل جماعى يجسد الصلات القوية بين الشاعر والمستمع. وهو يرى أنه على العكس مما حدث فى التراث الغربى (وإن كان لايشير صراحة إلى هذا التباين) فإن التراث العربى فضّل شعره الجاهلى وغير ذلك من الشعر المبكر الشفاهى فى أساسه تفضيلاً قوياً باعتباره المؤسس لهذا التراث، كما أنه نتيجة لذلك فرض على جماليات الشعر المكتوب أن تخضع لمعايير ما يعد فناً مختلفاً إلى حد بعيد. وبعبارة أخرى، فإن مشكلة فقدان الدافع إلى الحداثة تكمن فى نقل القيمة الجمالية من الشفاهى إلى المكتوب، وهو الذى كان يتحتم أن يكون نقيض الشعر الشفاهى من نواح عدة، فهو فلسفى، وليس انتشائيا، وابتكارياً فى نظمه وفى جوانب شكلية أخرى وليس خاضعاً للقاعدة الرتيبة.

والمفارقة العظمى ـ التى تؤلم أدونيس كما نشعر ـ هى أن أكثر النصوص حداثة فى التراث العربى هو القرآن، ومع ذلك؛ فعلى الرغم من أن مثاله الأدبى يتعالى على المثال الأدبى الجاهلى، فإن تأثيره بوصفه قدوة تحتذى عند الكتابة الشعرية لم يكن أبداً فى قوة واتساع تأثير جماليات الشعر الجاهلى الشفاهى. والفصل الثانى المعنون «علم الشعر وتأثير القرآن» هو قصيد مديح مفصل فى قوة القرآن الشعرية المتعالية وأصالته التى لاتحاكى، والفصل كذلك تأمل بديع فى الخصائص التى تشكل كلا من الأصالة والحداثة كما تتجليان بالطبع فى أن القرآن نفسه هو انفصال واع ومباشر عن نقيضه المتمثل فى شعر الجاهلية. ويعنى ذلك أساساً عدم اتباع قواعد ومبادئ التراث السابق، كما يعنى أيضاً النقض الواضح «والمستمر للممارسات القائمة، بحيث يصبح الشعر دائماً غريباً وجديداً فى لغته وأبنيته ومعانيه».

أما فى الفصل الثالث ـ «علم الشعر والفكر» ـ فيعالج أدونيس القضية البالغة الصعوبة للانفصال المعرفى بين ما نسميه بالفكر والشعر. والقضية التاريخية التى يطرحها استمراراً لما يذهب إليه فى سائر الكتاب تقول إن التفكير العربى المنشئ للقواعد فى التراث الشعرى قد فرض انفصالاً زائفاً، وإن كان قد دام، بين الشعر من ناحية والأشكال

الأخرى للتفكير الفلسفي «المقبول» من ناحية أخرى، وهذه ثنائية زائفة لأنها ليست صحيحة، ولأنه توجد أدلة كثيرة في التراث العربي في عصوره الجاهلية واللاحقة على أن الشعر لم يكن في الغالب الأعم مجرد «أغانٍ» تصاغ وفق قواعد معينة وما اشتق منها من أشكال مكتوبة، بل كان أيضاً شعراً «حداثياً» ؛ أي «طريقة معينة لتناول العالم والأشياء عبر الفكر يقوم على التجربة الفكرية، كما يقوم على التجربة العاطفية».

ويطرح أدونيس عبر هذا الفصل فكرته الرئيسية القائلة بأن تياراً حداثياً كان موجوداً على الدوام في الشعر العربي - بل إن بعضاً من أروع أمثلة الشعر بوصفه نظرة متكاملة إلى العالم وكشفاً له توجد عند أساطين الشعر العربي - إلا أن هذا التيار أسيء فهمه أو تعرض للقمع تاريخياً على يد التيارات الشعرية الغالبة داخل التراث العربي نفسه، التي اتسمت بالطابع الديني أساساً. ويقدم لنا ما تبقى من هذا الفصل عرضاً واضحاً ومفيداً لثلاثة من أفضل النماذج التي يأتي بها أدونيس لتدعيم أطروحته : أبو نواس و النفري والمعري. ويستحيل أن نفي هذا العرض حقه في عجالة كهذه ، وأن نبين قراءة أدونيس الذكية والدقيقة لهذا الشعر، وهو يكتب بأسلوب غنائي نقدي لايصدر إلا عن شاعر، لكنه كذلك يقدم الحجج الرائعة بوصفه قارئاً للتاريخ يكتب ضد التيار ويكتب أيضاً عن ذلك التيار في محاولة لقلب الافتراضات الجوهرية لتراث لمدى طويل وقوي.

ويبلور الفصل الأخير هذه النقاط كلها، كما يطرح بحرص قضية من شأنها أن تثير الكثير من القلق والخلاف الحاد: في «علم الشعر والحداثة» يطرح أدونيس نظرته لمجريات اللقاء بين الشرق والغرب وعلاقته هو بتراث الشعر العربي، كما ظهرت من خلال لقائه مع الغرب بشتى تيارات الحداثة فيه. وهو يدرك جيداً، كما هي عادته، أن قضية الحداثة الشعرية لا تنفصل عن الحركات الثقافية العامة. ويركز أدونيس في أسلوب وجيز على الشعر نفسه دون أن يغفل، أو يجعلنا نغفل، الإحساس القوي بأن التيارات الثقافية والتاريخية العريضة تنشط في هذا المجال في تشابك تام. وقد وردت إحدى الفقرات الأساسية بشكل مجزء على غلاف الكتاب الخلفي ولكنني أوردها هنا بالكامل:

يجب أن أعترف هنا بأنني واحد ممن أسرتهم الثقافة الغربية. لكن البعض منا تجاوز هذه المرحلة مجهزاً بوعي متغير ومفاهيم جديدة مكنتنا من أن نعيد قراءة تراثنا بأعين جديدة وأن نعي استقلالنا الثقافي. ولابد كذلك أن أعترف أنني لم أكتشف هذه الحداثة في الشعر العربي من داخل النظام الثقافي العربي السائد وأنظمته المعرفية. بل إن ما غير من فهمي لأبي نواس وكشف عن خاصته الشعرية المميزة وعن حداثته كان قراءتي لبودلير، وقد فسرت لي أعمال مالارميه أسرار لغة أبي تمام الشعرية وأبعادها العصرية. وقادتني قراءاتي في رامبو ونرفال وبريتون إلى اكتشاف شعر الكتاب المتصوفين بكل تفرده وروعته، كما أن النقد الفرنسي الحديث وجهني إلى جدة النظرة النقدية عند الجرجاني.(٨٠ - ٨١)

وتثار في هذه الفقرة قضايا عديدة ذات أهمية كبيرة في الوقت الراهن، مما يتعذر معه على من يتصدى لعرض الكتاب أن يفيها حقها، ومن بينها قضية ما إذا كنا نستطيع ، أو يجب علينا، أن نقرأ الشعر بالطريقة التي تحثنا عليها «موضوعية» الدراسات الحديثة، وكذلك القضية المتشابكة بالغة الاتساع حول ما إذا كان يمكن تحقيق الحداثة الثقافية العربية، دون الإسقاط الكامل لقوى «التراث» واعتناق نزعة علمانية و«حداثة» سوف تظل مشوبة «بالآخر»، مهما كانت براعة الحجج التي يقدمها كاتب ذكي مثل أدونيس. ويبدو مع ذلك، قرب نهاية هذا الفصل، أن أدونيس يقول بأنه لو فهم التراث العربي «حداثاته» بشكل كامل وقيّمها على ضوء هذا الفهم لما كانت هناك حاجة إلى التحول صوب الغرب ؛ أي أن شعراء المستقبل لن يكونوا مضطرين إلى قراءة بودلير ورامبو ليفهموا التراث العربي كما فهمه هو ويفهمه.

غير أن هذه المقولة تكتنفها صعوبة بالغة، سواء على صعيد الشعر أو على صعيد السياسة ، ومما يحمد لأدونيس أنه يبدو عليه فقط أنه يطرح هذا الأمر وأنه لايبسط الموضوع إلى حد يخل به. وأنا لا أفهم مقالاته، كما فهمها البعض، على أنها تدعو إلى أن يتوقف العرب عن قراءة الغرب، بل هي

دعوة لقراءة التراثين الغربى والعربى بالطريقة نفسها بوصفهما سلسلة متصلة من الصراعات بين التيار التقليدى المتبع للقواعد من ناحية، والتيار الحداثى من ناحية أخرى. وتشترك فى المنحى نفسه مع هذا الكتاب تلك المقالات حول الحداثة التى كتبها إليوت وباوند على وجه الخصوص، حيث كانا يجاهدان عن وعى فى معالجة العلاقة بين التراث والحداثة، كما تتشابه معه جهودهما (التى نجحت فى جوانب حاسمة) فى إعادة وضع بعض الشعراء الوسيطيين ظاهرى «الحداثة» فى المجرى العام للأدب الأنجلو- أمريكى . وبالإضافة إلى ذلك، وهو ما يهمنا فى هذا الصدد، يشير أدونيس - وإن بإيجاز شديد - إلى أن الحداثة أو العصرية داخل التراث العربى كانت نتاجاً لفترات من التمازج الثقافى، حينما سار النشاط الإبداعى العربى جنباً إلى جنب، كما يقول، مع روح من التطلع والانفتاح تجاه الثقافات الأخرى. وعلى الرغم من أن أدونيس يشير فقط، وبشكل موجز، إلى إنجازات العصر الوسيط («لقد حمل هذا المزيج الحضارة العربية - الإسلامية فى أنضج عصورها إلى الغرب عن طريق الأندلس» ـــ ٨٩) فإنه كان يجدر به أن يضيف إلى ذلك الحقيقة التاريخية القائلة بأن النشاط الخلاق المدهش فى الغرب ـــ خصوصا إنجازات الثقافة العلمانية ـ الذى بدأ حوالى القرن الثانى عشر قد تأتى من الرغبة والقدرة على أخذ الكثير من الثقافة العربية واستلهامها، على الرغم من العداوات الإيديولوچية التى صورت فى المقام الأول، كما يحدث الآن، من جانب الكهنوت. وربما نشأ دور منطقى مدهش لو أدرك المرء أن الحداثة العلمانية فى الشعر فى أوروبا القرن الثانى عشر، على سبيل المثال، لايمكن فهمها بمعزل عن سياق الأشكال الشعرية الأندلسية، وأن الإنتاج الشعرى القوى لتلك الحقبة يعد لذلك، وبعد دهور وقرون، السلف الحداثى الذى استعاده دعاة العصرية الأصلاء مثل باوند وإليوت فى مسعاهم إلى تحرير الشعر الإنجليزى من نير ملتون.

وبجانب ذلك، يسلط أدونيس الضوء فى مجال الشعر على ما عده إحدى المفارقات النظرية المركزية فى التأريخ الأدبى، ألا وهى الكيفية التى يمكن بها أو يجب لقراءاتنا العشوائية فى التاريخ أن تشكل إحساسنا بالشعر وتضاريسه بصورة قوية، بل الكيفية التى ينبغى بها للمرء أن يقرأ أبا نواس بشكل مختلف بعد قراءة بودلير والعكس بالعكس. ولو جاز لنا أن نستعير أحد التعبيرات المدهشة من قسم معقد فى هذه المقالة، لقلنا إن الأدب هو البوتقة التى تلتقى فيها الأزمنة. ولعلنا نضيف والتى تلتقى فيها كل الثقافات! حيث إن القليل من الشعراء العظام استطاعوا تحديد مسار تاريخهم عبر الخطوط القومية والإيديولوچية وحدها. إن تعقد قضية التأثر والتأثير الشعرى هنا يتعلق، كما هو واضح، بارتباط نتاج شعرى معين بثقافته السياسية. فبودلير ليس هو «الشاعر الخصم» بل رمز لهيمنة فرنسا الثقافية* . ولكن فى النهاية، يتعلق التأثير والأصالة بقدرة الشاعر على مصارعة شياطينه وليس الفرار منهم. ولقد قدم لنا أدونيس فى صراعه مع القوى الشعرية التى شكلته وفى محاولته كتابة تاريخها وتحديد فترات حداثتها نموذجاً جيداً عن طبيعته من حيث هو شاعر قوى مستقل يماثل أى نموذج نجده فى أى من قصائده.

وإذا كنت أوصى، بضمير مرتاح، كل مهتم بالدراسات الأدبية العربية بأن يقرأ هذا الكتاب، فإنى أعتقد أن قيمته وتأثيره الحقيقى فى المستقبل سيكونان فى أوساط الشعراء والنقاد الذين لايبالون كثيراً بالانتماءات القومية ـ أى كل الشعراء والنقاد ذوى النزعة المستقلة القوية. وإذا كان أدونيس يحاول بأسلوب الشاعر المميز أن يفسح المجال ويحدد الأسلاف فى تراثه هو، فإنه يتحدث فى مجموعة المقالات الرائعة هذه عن القضايا الأساسية لكل الثقافات الشعرية. ولعله إنجاز فريد أن يتمكن من القيام بهذا، أى أن ينشئ نظرية واضحة المعالم، وأن يحترم فى الوقت نفسه الخصائص المميزة للتراث العربى، كما يقترح إعادة كتابة جذرية لتاريخ هذا التراث.

### الهوامش:

* تعتمد الكاتبة فى هذه الفقرة على بعض المصطلحات والمفاهيم التى وردت فى كتابات الناقد الأمريكى هارولد بلوم ومنها مصطلحات «الخصم» (Agon) والشاعر المستقل بخلقه فى مواجهة من سبقه من كبار الشعراء (strong poet) و«السلف» ( ancestry). وغنى عن البيان أن هذه المفاهيم تقع فى سياق فكرى خاص لا تتضح معانيها كثيراً بعيداً عنه. [المترجم]

# أدونيس: هاجس البحث والتأويل

## التعبير عن الحداثة شعراً ونثراً

جودت فخرالدين*

ذهب أدونيس فى تجاربه الشعرية أبعد من أى شاعر من شعراء الحداثة، فكان له ما لم يكن لغيره من اختبارات واسعة ومتنوّعة لإمكانات اللغة والإيقاع، ومن محاولات للخروج بالقصيدة من نمط بنائى واحد، ليصبح بالإمكان أن تحظى بأشكال تعصى - بهذه بالنسبة أو تلك - على الحصر، أو الوصف الدقيق.

لقد بدا أدونيس، منذ بداياته ومن خلال جماعة «شعر»، الأكثر اضطلاعاً بين أقرانه بهموم الحداثة، ثم - فيما بعد - الأوضح تعبيراً عن مفهومها أو عن خطوطها العريضة، ليس فيما كتبه من شعر وحسب، بل فيما كتبه أيضاً من دراسات ومقالات. إن من يراجع كتابات أدونيس - على أنواعها - فى تسلسلها بحسب ظهورها عبر الزمن، يشعر بأن هذا الشاعر كان يتقدّم بخطى مدروسة، وكأنّه كان يتقدّم على هدًى من رؤية واضحة إلى المراحل التى ينبغى أن تمرّ بها تجربته الأدبية والفكرية. فممّا يميز أدونيس بين الشعراء العرب ذلك التلازم الدائم فى قصائده بين الشعر والفكر، حتى إن أشعاره ليست إجمالاً فى منأى عن إعمال الفكر بحثاً عن آفاق جديدة للثقافة أو المعرفة.

شعرُ أدونيس ليس تفجراً تلقائياً للمشاعر، كما هى الحال مثلاً بالنسبة إلى شاعر «حديث» آخر هو بدر شاكر السياب، كما أنه ليس انجرافاً أو حماسة غير منضبطة أمام مُغريات ثقافية وافدة. شعرُ أدونيس تبصر وتعمق وتفكير، ينطلق من قناعة بوجوب تغيير الأوضاع القائمة. ويتجهُ إلى إنتاج معرفة جديدة. لذا، نستطيع القول إن شعر أدونيس يتّجه إلى العقل أكثر مما يتّجه إلى الحسّ، فيضع المتلقى فى جو من التأمل والمراجعة والتساؤل، أكثر ممّا يستثير حواسّه أو طربه. هذا مع الإشارة إلى أن هذا لا يتنافى أحياناً مع إعمال

* شاعر وناقد . أستاذ بكلية الآداب، الجامعة اللبنانية، بيروت.

الفكر. المستوى العقلى (أو الذهنى) يتقدم، إذن، فى شعر أدونيس على المستوى العاطفى، دون أن يلغيه تماماً.

لقد رسم أدونيس، فى شعره ونثره، ملامح الأفق المعرفى الذى تطلّعت إليه حركة الشعر العربى الحديث. وربّما بسبب من ذلك كان الأبعد أثراً فى هذه الحركة وفى توجيهها. وإذا كنا نجد ـ بين شعراء الحداثة ـ من مثّلوا توجهات شعريةً فريدة، وكتبوا من القصائد ما يحدث فى نفس القارئ أعمق الاستجابات أو الانفعالات، كالسياب وعبدالصبور على سبيل المثال لا الحصر، فإن أدونيس هو الذى أعطى فى شعره المعادل الفنى ـ اللغوى لما انطوت عليه حركة الحداثة من مضمون فكرى، وهو الذى عبر فى دراساته عن الأبعاد النظرية التى شكّلت خطّها البيانى. هذا لا يعنى أن حركة الحداثة ـ قد اكتسبت صفات نهائية، وأنها باتت مغلقةً على عدد من المفاهيم والقواعد.

**محطتان شعريتان**

فى شعر أدونيس ـ الذى يُعدّ بين شعراء الحداثة من أكثرهم غزارةً ـ محطتان أساسيتان: (أغانى مهيار الدمشقى) ١٩٦١، و(مفرد بصيغة الجمع) ١٩٧٧. من خلالهما يمكن رسم الملامح العامّة لشعر أدونيس، ورصد أهم الإضافات التى قدّمها عبر مسيرته الفنيّة.

قبيل (أغانى مهيار الدمشقى) ظهرت لأدونيس مجموعتان شعريتان [١] (قصائد أولى) ١٩٥٧، و(أوراق فى الريح) ١٩٥٨. فى قصائد هاتين المجموعتين التى يعود أوّل تاريخ لها إلى العام ١٩٤٧ نلاحظ علاقة أدونيس الوثيقة بالتراث الشعرى العربى. يعبر الشاعر عن هذه العلاقة بطريقة تشى بأنه يهفو إلى تجديد فى القول الشعرى. فى (قصائد أولى) لايبدو أدونيس مغرقاً فى الرومنطيقية شأن غيره من شعراء الحداثة (السياب، عبدالصبور،... وغيرهما). كان حدسه الثقافى ـ المعرفى ماثلاً حتى فى بداياته، ففى قصائده الأولى كان أدونيس مدفوعاً برغبة فى البحث، فى اكتشاف العالم، فى ابتكار علاقات جديدة. وكانت الأفكار هى أكثر ما تحفل به قصائده، أكثر من الأشياء والمناسبات. ويبدو أدونيس فى قصائده هذه محتفيا بالعناصر التراثية التى قامت عليها القصيدة العمودية، يتلذذ بالإيقاعات (الأوزان والقوافى)، ويتفنن باستخدامها، حتى أنه يلجأ فى الغالب إلى الغريب أو غير المألوف منها:

أمسِ، فأرهْ
حفرتْ فى رأسىَ الضائع حُفرهْ
ربّما ترغبُ فيه
ربّما تطمح أن تملك فيهِ
كلّ تيهِ
ربّما ترغبُ أن تُصبحَ فكرهْ[٢].

فى (قصائد أولى) نجد مقطوعات موزونةً مقفّاةً، قصيرةً فى الغالب، ولكنّ الرغبة فى الخروج على نمط محدّد للتعبير الشعرى كامنة فيها، وتظهر بشكل جلىّ فى (أوراق فى الريح)، حيث يتخلى الشاعر عن البيت (أو الشطر) وحدةً إيقاعية فى القصيدة، وحيث نجد قطعتين مبنيّتين بناء مسرحياً هما مجنون بين الموتى، والسديم. (أوراق فى الريح) تمهيد لـ أغانى مهيار الدمشقى، هذا الكتاب الذى عبر فيه أدونيس عن مشروعه التحويلى، فى مستوى اللغة الشعرية، وفى مستوى بناء القصيدة، وفى مستويات أخرى.

**أغانى مهيار الدمشقى: شعر ونثر**

تتألف (أغانى مهيار الدمشقى) من سبعة أقسام تحمل العناوين التالية: فارس الكلمات الغريبة، ساحر الغبار، الإله الميت، إرم ذات العماد، الزمان الصغير، طرف العالم، الموت المعاد. ولما كانت الأقسام الستة الأولى تتشابه فى بنائها، مختلفةً فى ذلك عن القسم السابع، فإننا سوف نرجئ الكلام عن هذا الأخير لتبدأه عن الأقسام الأولى. تخضع هذه الأقسام لتصميم هندسى واحد، فيبدأ كلٌّ واحد منها بمقطع (نثرى) يحمل عنوان «مزمور»، تليه مقطوعات «موزونة»، لا

تتجاوز المقطوعة الصفحة الواحدة إلا في حالات قليلة، ويحمل كلٌّ منها عنوانًا خاصًا. والمزامير التي تمهد للمقطوعات تتكامل في إعطاء صورة وافية عن مهيار، تلك الشخصية التي يجد فيها الشاعر تمثيلاً لشخصيته، محمّلاً إيّاها ما أمكنه من الدلالات الرمزية: سيزيف، فينيق، أوديس، الخضر، الحلّاج، بشار... إلخ.

هذا التصميم الهندسي (مدخل نثري + مقطوعات موزونة) إنما هو صورة لمخطط بنائي، أو إطار للربط بين حالات منفصلة، تعبر عنها المقطوعات الموزونة القصيرة، ويوضحها المزمور النثري واصفًا إياها في سياق من البحث لا يعرف التداعي أو التشوّش.

«أنا أيها البحث، يا وعائي» [٣]. يُقرّ أدونيس بأن الشعر لديه بحث، وما سعيه إلى رسم صورة متكاملة الملامح لمهيار إلا بحث متكرر عن نفسه، يبدأ في أول كل قسم بالإعلان عن سمات عامّة وظاهرة لمهيار (المزمور)، ثم يمضي بعد ذلك إلى تأكيد هذه السمات أو تدعيمها بحالات خاصّة وباطنية (المقطوعات). كأنّ المزمور ظاهر نثري لباطن شعري هو المقطوعات. نأخذ مثالاً على ذلك شيئا من مزمور القسم الثاني (ساحر الغبار)، ونتبعه بمقطوعة من مقطوعاته تحمل عنوان «أسلمتُ أيامي»:

(مزمور): إنني نبيّ وشكّاك. أعجن خميرة السقوط، أترك الماضي في سقوطه وأختار نفسي، أُفلطح العصر وأُصفّحه، أناديه: أيها العملاق المسخ، أيها المسخ العملاق، وأضحك وأبكي.

إنني حجّةٌ ضدّ العصر [٤].

(أسلمت أيامي):

أسلمت أيامي لهاوية

تعلو وتهبط تحت مركبتي

وحفرتُ في عينيَّ مقبرتي،

أنا سيّدُ الأشباح أمنحُها

جنسي، وأمس منحتها لغتي

وبكيت للتاريخ منهزمًا

متعثرًا يكبو على شفتي

وبكيت للرعب الذي احترقتْ

أشجاره الخضراء في رئتي؛

أنا سيِّد الأشباح أضربُها

وأسوقُها بدمي وحنجرتي

الشمسُ قبّرة رميتُ لها

أنشوطتي والريح قبّعتي [٥]

ولكنْ، كيف لنا أن نضع ثنائي الشعر والنثر مقابل ثنائي الباطن والظاهر؟ إذا كنّا قد فرّقنا - فيما تقدّم - بين المزمور وما يليه من المقطوعات، فقلنا إنّ المزمور نثري والمقطوعات شعرية، فإننا لم نقصد إلى ذلك إلا على نحو اصطلاحي، ذلك أن التمييز الفني بين الشعر والنثر لا يقيم الوزنَ فاصلاً حاسماً بينهما. إنّ كل فرقٍ بين النثر (ممثّلاً بالمزمور) والشعر (ممثّلاً بالمقطوعات) يضمحلُّ عندما نرى تلك المقطوعات وقفات تأملية، يتقصى فيها الشاعر من واقعه الفكري والنفسي مايسوّغ الملامح العامّة التي وضعها لمهيار في المزمور. كأنه في هذه الوقفات التي قلّما يخفق فيها إيقاع الحياة القريب، يسعى إلى إقرار فرضية أتى بها المزمور. هكذا يكون النثر أو الظاهر في قصدنا فرضية أو إعلانًا، والشعر أو الباطن تنقيباً أو غوصاً، ولكن الفرق الفني في هذا السياق المتكامل (المزمور + المقطوعات) يضمحلُّ - كما أسلفنا - بين ما هو موزون وما هو غير موزون.

هل نطلق على مشروع البحث الذي قدّمه أدونيس في (أغاني مهيار) اسم الشعر أو النثر؟ قبل الإجابة عن هذا السؤال، نحاول فيما يلي تلخيص السمات العامّة التي أقرّها الشاعر لمهيار في المزامير الستّة: الحيرة، التناقض، السحر، الجنون، النبوّة، الضياع، الرفض، التمرُّد، الشكّ، التفرُّد، الغموض، التشرد، الغربة، الخلْق، السقوط... إلخ.

يتابع أدونيس تقصى هذه الخصائص فى المقطوعات التى تلى المزامير، وذلك عبر حالاتٍ من التبصّر لا يشوبها انغماس فى تفاصيل الحياة، إنه تبصّرٌ محلق، لا يتلاشى فى الواقع، بل يحوم فوقه. وفى استطاعتنا القول إن الشاعر فى (أغانى مهيار) لا ينفكُّ ينوع على تلك الخصائص التى أوردناها، والتى ارتضاها لشخصية لا ينفكُّ يكررها فى صيغ مختلفة، مستمراً فى عملية من البحث لا ينقطع تساؤلها (الفكرى) لما تنطوى عليه من عناصر المنطق والتأمل الهادف. إلا أنّ الطابع الفكرى لعملية البحث هذه لا ينفى كونها مشروعاً شعرياً. وشعريّةُ هذا المشروع (أو البحث) لا يمكن تبيُّنها إلا فى مستوى (اللغة الشعرية).

## لغة الشعر فى أغانى مهيار

يطبع أدونيس هاجس البحث فى أفق الشعر عبر اجتهاده فى تحويل اللغة الشعرية. وكلمة تحويل تشير هنا إلى موقف رافض لدى أدونيس حيال نوع موروثٍ من اللغة، ولعلّه ذلك النوع الذى روّجت له وحدّدت مقوماته علوم البلاغة العربية. وقد سعى أدونيس ـ كما سعى غيره من شعراء الحداثة ـ إلى تحويل اللغة الشعرية فى مستويين: تركيبى (نحوى)، ودلالى (بيانى). وإذا كان أدونيس يرى بأن ذلك يتحقق عن طريق ابتكار علاقات جديدة بين المفردات، فإنه يحافظ فى كتابته الشعرية على أصول التركيب النحوى، بل يصدر عن تمرُّس وخبرة ظاهرين فيما يتعلّق بأساليب هذا التركيب المعروفة، يعبران عن صلته الوثيقة بالتراث اللغوى. هكذا لم يشأ أدونيس أن يكون فوضوياً فيما يتعلق بالنحو، بل أبقى على أصوله وحاول إغناءه بتجارب جديدة. إلا أنه عبّر عن موقفه الرافض للغة الشعر كما حددتها البلاغة العربية فى المستوى البيانى، ولنقل فى مستوى الصورة الشعرية:

فى (أغانى مهيار)، تبلغ الصورة الشعرية شأواً بعيدا فى ابتعادها عما دعت إليه البلاغة ممثّلةً بالنظرية النقدية الشهيرة (عمود الشعر) من التزام بأصول بيانية، كإصابة الوصف، والمقاربة فى التشبيه، ومناسبة المستعار للمستعار له... وما إلى ذلك. لم يعد التصوير كما شاء له عمود الشعر إيضاحاً للمعانى وتقريباً لأفكار بإقامة علاقات بين عناصر متقاربة فى الأصل، بل غدا لدى أدونيس تأليفاً لعلاقات غير متوقعة بين عناصر الصورة، مما ينطوى على قدر من الغموض، ويبعث العديد من الإيحاءات. لنأخذ أمثلةً على ذلك الصور التالية من أغانى مهيار:

أ ـ إنه كاهنٌ حجريُّ النعاس

إنه مثقل باللغات البعيدة (٦)

ب ـ وجه مهيار نار

تحرق أرض النجوم الأليفة (٧)

ج ـ الشمس قبرة رميت لها

أنشوطتى والريح قبّعتى (٨)

د ـ ثمة جسرٌ من الدمع يمشى معى

يتكسّر تحت جفونى (٩)

هـ ـ الضحى محترق الوجه شريدٌ

وأنا موتُ القمر (١٠)

و ـ ورأيت: كان الغيم حنجرةً

والماء جدراناً من اللهب (١١)

ز ـ عيناى عند فراشةٍ

والرعبُ يضرب أغنياتى (١٢)

إن الإمكانات الكبيرة التى يُظهرها أدونيس فى (أغانى مهيار)، وهو ينوع فى ابتكار الصور الشعرية على موضوع واحد (البحث عن الذات أو رسم صورة متكاملة لمهيار) تظهر عناوينه الكبيرة فى المزامير، هى التى تجعل من مشروع البحث هذا عملاً شعرياً، تطغى فيه التجربة اللغوية على كلّ

تجربة أخرى، أى أنّ المهارة اللغوية تُغيب كل انفعال. كأنما التجربة الشعورية أو المعاناة عنصرٌ أوليٌّ يذوب فى معارج اللغة وهى تخضع للمخطّط البيانى الذى يمليه مشروع البحث. وهنا تبرز قدرة أدونيس على أن يكون كلاسيكياً لا فوضوياً، قدرته على أن ينهل من خزائن الموروث اللغوى فى سعيْه لتحقيق مشروعه الجديد الذى يصدر عن همٍّ فكريٍّ له طابع الشمولية (معرفة الذات فى علاقتها بالآخر وبالتراث). وكلاسيكية هذه لا تتنافى مع قوله عن نفسه ممثّلاً بمهيار: «لا أسلاف له، وفى خطواته جذوره» (١٣). فلغته الشعرية فى (أغانى مهيار) احتفاء بلغة الأسلاف، فى توجُّه لخلق العلاقات الجديدة بين عناصر الصور. وكلُّ كلاسيكية هى احتفاظٌ بنسبةٍ معينةٍ من نكهة الأسلاف.

### الموت المعاد

يتألف هذا القسم الأخير من أغانى مهيار من تسع مراث، لا تختلف السبع الأولى فى بنائها عن المقطوعات التى أشرنا إليها فى كلامنا على الأقسام الستّة الأولى، فهى ذات بنية بسيطة إجمالاً، تعتمد البيت الشعرى، أو التفعيلة، وحدة لها، تتألف الواحدة من أبيات عدة، كما أنها لا تخلو من القوافى، بل تحفل بأنظمة متنوعة لها. أمّا المرثيتان الأخيرتان (مرثية الأيام الحاضرة، ومرثية القرن الأوّل) فتقومان على مزج بين النثر والأبيات الموزونة. وكأنّ أدونيس قد أراد بهاتين المرثيتين أن يعطى الإشارة إلى مشروعه اللاحق فى الخروج على البنية المحددة (أو المغلقة) للقصيدة، وذلك بجعلها متنوعة فى مستوياتها البنائية، متفلتةً من الضوابط المعروفة، وخصوصاً من ضوابط الإيقاع. بهذا تبرز أهمية (أغانى مهيار) بالنسبة إلى مسيرة أدونيس الشعرية، إذْ بدأ بنمط جديد من البناء الشعرى، وإن كانت بوادره قد ظهرت فى مجموعة (أوراق فى الريح) (١٤).

فقد تعرّف القارئ العربى ببدايات هذا النمط من البناء الشعرى فى قصيدتى (مرثية الأيام الحاضرة) و(مرثية القرن الأوّل). غير أنّ هذا النمط لن يبلغ شكله الناضج، أى المتفتح إذا جاز التعبير، إلا فى كتاب التحوّلات والهجرة فى أقاليم النهار والليل (١٥).

هذا النمط البنائى الذى يعبر عن تنكُّر الشاعر للشكل المحدود والنهائى، كما يعبر عن انسياق حرّ لتيارات الرؤيا، الذى أطلق عليه كمال خير بك صفة «الشمولية المنفتحة»(١٦) قد بلغ مداه الأبعد فى كتاب أدونيس (مفرد بصيغة الجمع).

### مفرد بصيغة الجمع

فى شعر أدونيس، إجمالاً، محو للموضوعات. وقد أشرنا إلى ذلك فى كلامنا عن (أغانى مهيار). فأدونيس يريد لشعره أن يتناول دائما الموضوع نفسه؛ ولكنه الموضوع الذى يشمل مختلف الموضوعات؛ لأنه يضع الشاعر أمام عالم يسعى إلى اكتشافه باستمرار. إنّ علاقة الشاعر بالعالم – فى نظر أدونيس – هى علاقةٌ متجددة، فالشاعر ينبغى له أن يمحو معرفته بالعالم كلما أراد اكتشافه. يمحو ما عرفه ليُنشئ ما يعرفه. بهذا يكون العالم بين يدى الشاعر بحاجة دائمة إلى اكتشافه.

الشاعر يمحو ويكتشف دائما. هذه المقولة التى يتبناها أدونيس، ويحلو له أن يرددها، هى التى توحد بين موضوعاته وهواجسه حتى لتبدو فى أشعاره موضوعاً واحدا، يصح لنا أن نصفه بالشامل، كما قد يصح لنا أن نقول إن ثقافة الشاعر بوجوهها المختلفة هى التى تحدد فى أشعاره تخوماً لموضوعه الواحد الشامل، تحدد له تخوما وتفاصيل واتجاهات، حتى ليصبح من الممكن القول إن هاجس الكشف (أو البحث) عند أدونيس، الذى يجيّش عناصر ثقافته ويوظفها فى أشعاره، يردُّ إلى مرتبة ثانوية عناصر الشعر المرتبطة بما يمكن أن نسمّيه استجابات مباشرة أو تلقائية تجاه مظاهر الحياة. هذا الأمر نجده أوضح فأوضح كلما ابتعدنا عن (أغانى مهيار) فى اتجاه (مفرد بصيغة الجمع) (١٧). مروراً (بكتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل) و(المسرح والمرايا)

وصولاً إلى (وقت بين الرماد والورد)، حيث نجد ثلاث قصائد طويلة هي: «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف»، «هذا هو اسمي»، «قبر من أجل نيويورك». فهذه القصائد راحت تتّسع لمستويات متعددة ومتفاوتة من الشعر والنثر، وراح الشاعر يمارس فيها قدراً أكبر من الحرية حيال ما هو مألوف أو منصوص عليه في تأليف الشعر، وذلك تعبيراً منه عمّا يشبه «الصدمة» في رؤيته إلى العالم وإلى قيمه المعاصرة، تلك الصدمة لا ينفكّ أدونيس يحوّلها في قصائده إلى صدمة ثقافية، ربّما كي يكون بالإمكان معالجتها بالأفكار. هكذا ترك أدونيس لتجاربه الحسية، لأحاسيسه وانطباعاته وذكرياته... وغيرها أن تلتحف بأفكاره.

(مفرد بصيغة الجمع) قصيدة واحدة تمتدّ على مدى ٣٥١ صفحة، وإن كان الشاعر قد جعل فيها أربعة عناوين رئيسية: تكوين، تأريخ، جسد، سيمياء. في هذه القصيدة، يمزج أدونيس بين صور من سيرته (في طفولته ونشأته). ورؤاه إلى كلّ شيء، بما في ذلك سيرته نفسها. لا يقدّم أدونيس أيّ شيء كما هو، حتىّ ولو كان من ذكرياته، بل يدرج كلّ شيء في سياق تأملي ـ تأويلي. يستحضر دائماً صوراً أو شهادات من الماضي، هي بمثابة الإشارات أو الأدلة أو المعالم التي تساعده على رسم اتجاهه نحو المستقبل. يوحي أدونيس للقارئ بأنه لا يرى إلى المستقبل إلا من خلال لقاء يعقده في فكره وحدسه بين الماضي والحاضر.

تبدأ القصيدة بمقطع ينطوي على مخطّط سوف يتقدم الشاعر على هديه. وهذا المقطع يحمل عنواناً فرعياً هو «تخطيطات»، ونورد منه ما يأتي:

لم تكن الأرض جسدًا/ كانت جرحًا .

كيف يمكن السفر بين الجسد والجرح

كيف تمكن الإقامة ؟

أخذ الجرح يتحوّل إلى أبوين، والسؤال يصير فضاءً .

اخرجْ إلى الفضاء أيها الطفل .

خرج عليٌّ

يستصحب

شمس البهلول

دفتر أخبار تاريخًا سريًا للموت

يعطى وقتًا لما يجيء قبل الوقت

لما لا وقت له

يجوهر العارض

ويغسل الماء.. (١٨)

يعلن أدونيس في المقطع الأول من القصيدة بدايةً لتكوُّن ثقافي. وتتمثّل هذه البداية في «خروج عليّ إلى الفضاء». كذلك يعلن أدونيس عن مصادر لذلك التكوّن تتمثل بشمس البهلول ودفتر أفكار وتاريخ سرّيّ للموت. ولا يصعب على القارئ أن يجد في هذه العناوين لمصادر التكوّن ذاك إشارات إلى رموز تراثية مفعمة بالدلالات، كذلك لا يصعب عليه أن يتوقّع نيّةً لدى أدونيس في تناول هذه الأمور أو في استخدامها بطريقة خاصة لا تكتفي بما لها من طاقات إيحائية، وإنما ستعمل على شحنها بطاقات جديدة، على إغناء دلالاتها. وتحويلها في اتجاهات تلائم النظر إلى الحاضر والمستقبل. هكذا يكون حضور الماضي في أشعار أدونيس حضوراً حيّاً ومشعّاً، لا جامداً أو حيادياً.

لا يكتفي أدونيس بالإفادة، مرّةً أو مرّتين، من العناوين التي أعلنها في بداية قصيدته، وإنما سيذهب إلى الإفادة منها مراراً. فالقصيدة تحتوي على مقاطع عديدة تحمل عناوين فرعية مثل: رقعة من دفتر أفكار، أو رقعة من تاريخ سرّي للموت.

«يمحو ويكتشف» صيغةٌ محببة لدى أدونيس، تتردّد مرّاتٍ كثيرةً في (مفرد بصيغة الجمع)، كأنّ الشاعر يريد أن يجعل منها عنواناً لمشروعه «التحويلي» في الفكر والشعر على

السواء. وإذا كنّا قد أشرنا إلى ذلك فيما سبق، فلا بأس هنا من القول إنّ أدونيس يوحي للقارئ في توظيفه لهذه الصيغة في أماكن مختلفة من قصيدته بأنّ المحو اكتشاف، كما أن الاكتشاف محو، محاولا بذلك - ومتناسباً مع مقولات نظرية تحفل بها دراساته - أن يوحد الماضي بالحاضر في لحظات تحتضن المستقبل. واللقاء الذي يقيمه بين الماضي والحاضر إنما يتمثل في جعله الماضي (أو التاريخ) منعكساً في مرآة الحاضر، وفي جعله الحاضر منعكساً في مرآة الماضي (أو التاريخ).

نضرب صفحاً عن كل ذلك كي نقول إن الطاغي في (مفرد بصيغة الجمع) هو الصنعة اللغوية التي تفصح عن مهارات لا حصر لها. ففي القصيدة تتقدّم استعراضات لغوية تبدو مقصودة في ذاتها. وكأن أدونيس قد أراد الاحتفاء بهذا المظهر من مظاهر قصيدته، وأحبّ الإفصاح عنه في أكثر من موضع. من ذلك مثلاً:

أتكلم دون أن أتكلّم

أسير دون أن أسير

أتغلغل بين الورقة وغصنها

الشيء والشيء

حين لا يعود يتميز

الخيط الأبيض من الخيط الأسود

أصرخ منتشيًا:

تهدّمْ أيها الوضوح

يا عدوّى الجميل.(١٩)

اللعبة الفنية لدى أدونيس، في المستوى اللغوى، لا تنقض الأصول اللغوية المعروفة. بل إنّها على العكس من ذلك، تحتضن تلك الأصول وتحتفل بها وتغنيها بعلاقات جديدة. ولكن هذه اللعبة توحّد بين الصنعة ووجوه المعاناة على أنواعها. بكلمة أخرى تصبح المعاناة هي الصنعة عندما تذوب التجربة الانفعالية في التجربة اللغوية.

إن طغيان التجربة اللغوية (الصنعة) في الشعر ظاهرة تتجلى بهذه النسبة أو تلك لدى شعراء تركوا آثاراً في حركة الشعر العربي عامّة، واستطاعوا أن يحقّقوا اتجاهات جديدة، وهم بذلك إنما حققوا لغات، لكلٍّ منهم لغته الخاصة. حتّى إن شاعراً (إحيائيا) كأحمد شوقي استطاع، وهو يعود إلى الماضي آخذاً بمقوّمات لغة جاهزة، أن يجعل لقصائده خصوصية لغوية تركت أثرها في الشعر الحديث والمعاصر. استطاع بتسهيله وتبسيطه لغة الشعر العربي القديم أن يخضع لصنعته الموضوعات على اختلافها، محققًا لنفسه موقع الريادة في عصره، في مناحي الشعر المتعددة: الغزل، المدح، الشعر التاريخي، الوطني، التعليمي... إلخ. وقع شوقي على لغة جاهزة، ولكنّه استطاع أن يتميّز بعذوبةٍ في الإيقاع وسلاسة في النظم تهيّأتا له باستخدام متميّز لتلك اللغة طغى على مختلف قصائده باختلاف موضوعاتها، وأرجع إلى مرتبة ثانية في الأهمية كلّ ما له علاقة بالانفعال أو التجربة الشعورية، فاتّحدت لديه المعاناة بالصنعة.

يرى أدونيس في كلام له حول شوقي أنه يتّبع في إنشائه الشعرى نسقًا واحداً من الكلام، أو أنه يعالج الموضوعات المختلفة بلغة واحدة: «فالواقع، سواء كان تاريخياً أو اجتماعياً أو سياسياً، هو دائماً ضيف في بيت اللغة»(٢٠). كأنما أدونيس قد رأى إلى فعل شوقي، ثم قام به معكوساً. فإذا كان شوقي قد عالج موضوعات مختلفة بلغة واحدة، فإن أدونيس قد عمد إلى الموضوع الواحد فعالجه بلغة سعى إلى تطويرها باستمرار، كي لا نقول بلغات مختلفة. فلشخصية أدونيس اللغوية المستندة إلى التراث اللغوى ملامح عامّة تبقى ماثلةً في جميع قصائده، وإن تعدّدت التنويعات في التراكيب والصور. هكذا نجد بين مشروع شوقي الإحيائي ومشروع أدونيس التحويلي تشابهاً من ناحية طغيان التجربة اللغوية (الصنعة) في أشعارهما، وإن كانت هذه الصنعة تصدر لدى الأول عن اطمئنان إلى لغة جاهزة وسعى إلى تهذيبها، بينما

تصدر لدى الثاني عن قلق إزاء اللغة يسعى إلى تجديدها في استمرار.

## أشعار أخرى

بعد (مفرد بصيغة الجمع)، صدرت لأدونيس مجموعات شعرية لن نتناولها بالتفصيل، بل سنشير إلى بعضها، فقد أظهرنا - فيما سبق من كلامنا - ملامح عامة لتجربة أدونيس الشعرية يمكن لها أن تنطبق على أشعاره التي ظهرت بعد (مفرد بصيغة الجمع). نشير مثلاً إلى (كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل) [٢١] والى (كتاب الحصار) [٢٢]. في هذين الكتابين نجد القصائد الطويلة إلى جانب المقطوعات القصيرة، نجد الإسهاب والتفصيل إلى جانب الاختصار والتكثيف، نجد القصائد الموزونة إلى جانب القصائد غير الموزونة. ولكنَّ النكهة الأدونيسية موجودة هنا أو هناك. كأنَّ الشاعر بعدما أظهر سمات عامة لتجربته، وقام باستنفار أقصى لعُدَّته الفنية في (مفرد بصيغة الجمع)، راح بعد ذلك يستعمل ما يحلو له من تلك العدة في التعبير عمَّا يستجدُّ له من حالات ومواقف، دون تخلٍّ منه عن إخضاع كلٍّ ما يستجدّ لصالح موضوعه الواحد الشامل الذي يضع نفسه، من خلاله، في مواجهة (ثقافية) مع العالَم والعصر. المناسبات، وحتّى اليوميات، يخضعها أدونيس لمقتضيات هذه المواجهة، ويدرجها في موضوعه العام. من ذلك مثلاً بعض ما كتبه الشاعر ما بين يونيو (حزيران) ١٩٨٢ ويونيو (حزيران) ١٩٨٥، ونجده في (كتاب الحصار).

ما نسوقه هنا لا ينفي دأب أدونيس على التفنُّن في بناء قصائده، وجعلها مفتوحة لتخطيطات شتّى. من ذلك مثلاً ما نجده في قصيدة «إسماعيل» [٢٣].

## أدونيس الدارس والمُنظِّر

كتابات أدونيس في حقول الدراسة والنقد والتنظير لا تقف عند حدود الكشف عن ظواهر عامَّة، أدبية أو فكرية، وإنما تنطوي على هموم أعمق لها صلة بتجربة الشاعر الشخصية. نستطيع القول، بكلمة أخرى، إن كتابات أدونيس في الحقول المشار إليها ليست بريئة، أي أنها ليست موقوفةً على تناول الظواهر الأدبية والفكرية، على عرضها أو انتقادها، وإنما تتمحور - خلال ذلك التناول - حول قضية فردية تمثِّلها تجربة أدونيس في كتابة الشعر.

في حالات التنظير والتحليل والنقد، لا يضع أدونيس آراءه وأفكاره في منظومة مغلقة، بل يسوقها - في الغالب - سوقًا تساؤليا أو استفهامياً، مبقّياً لها الفضاء مفتوحاً، كما هي الحالة مع الشعر. والطريف في هذا الأمر أنَّ أفكار أدونيس وآراءه حيال بعض القضايا العامة: الشعر، النقد، اللغة، التراث، التفاعل الثقافي... إلخ تتردَّد هي نفسها في كتبه [٢٤] على هذا النحو أو ذاك، ولكن بما يجدد متعة القراءة. كأن كتابة أدونيس في الدراسة والتنظير هي للكتابة في ذاتها، كما الشأن مع الشعر أيضاً.

لغةُ أدونيس في مجالات الدراسة والتنظير لغة خاصة، لانكاد نجد مثيلاً لها عند المعنيين بشؤون الأدب والنقد. من مزايا هذه اللغة الوضوح والصفاء. وهي إذ ترمي إلى التعبير عن أفكار مترابطة ضمن رؤية شاملة إلى قضايا الأدب والفكر، فإنها ترمي إلى نفسها أيضاً، أي أنها ليست مجرَّد وسيلة للتعبير، بل هي أيضاً غاية له. من مزايا هذه اللغة أيضاً أنها تستدرج القارئ أدبيا، أو - بكلمة أخرى - تُغريه فنياً كي تُقدِّم إليه الفكرة وتقنعه بها. إنها إضفاء لطابع فني من التناغم اللغوي - الأدبي على التحليل المتأنّي والعميق، في سياق من السلاسة والانسياب، تبدو فيه المفردات والعبارات طيِّعة تبذل دلالاتها دون أدنى تعقيد.

الحداثة تجربة مستمرة، وهذا ما يعبِّر عنه أدونيس أفضل تعبير، بخصوصاً عندما ينظر إلى الظاهرة الأدبية نظرة تنم عن حس تاريخي؛ إذ ينظر إلى كلام الحاضر في علاقته مع كلام الماضي، ويرى أن فكر الحاضر يجب أن ينطلق من نقد لفكر الماضي. ولذلك، فالحداثة رؤية متجددة تعيد تشكيل الماضي والحاضر، فيما هي تنظر إلى المستقبل.

ينظر أدونيس إلى الكلام فى الماضى، وكأنه يريد وصف الكلام فى الحاضر. بكلمة أخرى، يستلهم الماضى فى وصف الحاضر. هذا الاستلهام لايقوم على تمجيد آلى للماضى، وإنما يقوم على نقده والاستبصار فيه واستخلاص المعالم التى يمكن أن يفيد منها وصف الحاضر. هكذا يعيد مثلاً فى تناوله الشعر الجاهلى، فى كتابه (كلام البدايات)، صياغة التجربة، تجربة الحياة العربية فى العصر الجاهلى بأبعادها الحسية والثقافية، وذلك اعتماداً على النص ـ القصيدة، ويدعو إلى كتابة جديدة لتاريخ الأدب تقوم على النظر فى العلاقة بينه وبين الحياة التى انبثق منها، كأنه يريد من ذلك الكشف عن العناصر التى تبقى على حياة الأدب، وتجعلنا نحتفى به على الرغم من تعاقب الأزمنة عليه. كأنه يريد القبض على ذلك السر، أو العنصر اللازمنى، الذى يمنح الأدب جدة لا تبلى.

يرى أدونيس إلى نفسه وكلامه عندما يتناول الكلام فى الماضى، كأنما يدعو إلى التأريخ لأدب الحاضر عندما يدعو إلى إعادة التأريخ لأدب الماضى. وهو فى دراساته إنما يسعى إلى التعبير عن نفسه، وإلى تعرف ذاته أكثر فأكثر. وإذا كان هذا التعرف وذاك التعبير من الشؤون التى تخص الشعر أكثر من غيره، فقد يصح القول إن أدونيس قد نحا بالكتابة النثرية، فى النقد والدراسة الأدبية والتنظير للأدب وغيره، منحى شعرياً، محققاً فى ذلك قدراً لايستهان به من التكامل بين شعره ونثره.

## الهوامش

(١) فى عام ١٩٧١، أصدرت دار العودة فى بيروت الآثار الكاملة لأدونيس فى مجلدين: الأول يضم المجموعات الشعرية التالية: **قصائد أولى، أوراق فى الريح، أغانى مهيار الدمشقى**. ويضم الثانى المجموعات التالية: **كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل، المسرح والمرايا، وقت بين الرماد والورد**.

(٢) من **قصائد أولى، الآثار الكاملة**، المجلد الأول، ص ٦٨.

(٣) من مزمور «الزمان الصغير»، **الآثار الكاملة**، المجلد الأول، ص ٤٦٥.

(٤) **الآثار الكاملة**، المجلد الأول، ص ٣٥٦.

(٥) نفسه، ص ٣٨٢.

(٦) نفسه، ص ٣٤١.

(٧) نفسه، ص ٣٤٥.

(٨) نفسه، ص ٣٨٢.

(٩) نفسه، ص ٣٨٣.

(١٠) نفسه، ص ٤١٨.

(١١) نفسه، ص ٤٥٦.

(١٢) نفسه، ص ٤٩٧.

(١٣) نفسه، ص ٣٣٠.

(١٤) كانت «مرثية الأيام الحاضرة» قد نشرت فى **أوراق فى الريح** عام ١٩٥٨ بعنوان «وحده اليأس».

(١٥) كمال خير بك، **حركة الحداثة فى الشعر العربى المعاصر**، دار المشرق، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص ٣٦٩.

(١٦) نفسه، ص ٣٦٩.

(١٧) **مفرد بصيغة الجمع**، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٧.

(١٨) نفسه، ص ص١١ ـ ١٢.

(١٩) نفسه، ص ٢٨٢.

(٢٠) انظر مقدمة أدونيس لكتاب بعنوان **أحمد شوقى**، فى سلسلة ديوان النهضة، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٨٢.

(٢١) **كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل**، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٨٠.

(٢٢) **كتاب الحصار**، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٥.

(٢٣) نفسه، ص ص٢١١ ـ ٢٣٩.

(٢٤) انظر على سبيل المثال لا الحصر:

ـ **مقدمة للشعر العربى**، دار العودة، بيروت، ط ٣، ١٩٧٩ (ط١، ١٩٧١).

ـ **زمن الشعر**، دار العودة، بيروت، ط ٢، ١٩٧٨ (ط١، ١٩٧٢).

ـ **كلام البدايات**، دار الآداب، بيروت، ط ١، ١٩٨٩.

ـ **الصوفية والسوريالية**، دار الساقى (لندن ـ بيروت)، ط١، ١٩٩٢.

# هوية أدونيس السرية

أمينة غصن*

## أدونيس وأسئلة البداية:

### قراءة لاهوتية لاتاريخية

متربعاً فى الساحة الثقافية العربية منذ ما يقارب العقود الأربعة يسائل الحداثة ويصنف التراث بين ثابت ومتحول، لاينطلق من أولانية شكلية بل من أولانية اللاشكل، يتحرر من المكتسب الاصطلاحى، لايمارس ما مورس ولايكرر لغة معروفة بل يختار المجىء من المجهول ومن المختلف؛ لأن التراث عنده ليس مـا يصنعك بل مـا تصنعه، إنه أدونيس الكاتب الداعية صاحب المهمة الرسولية والدور النبوى الطوباوى الذى لايزال يتعامل مع المقولات التاريخية على نحو لاهوتى، ويمارس التقدم بتقليد الغرب لا بتجديد الفكر .

والسؤال: إلى أى مدى يسعى أدونيس إلى التحرر من تبعيته إزاء القدماء، أو إلى التخلص من دونيته إزاء المحدثين؟

* الجامعة الأمريكية، بيروت.

ولم لايزال أدونيس مشغولاً بأسئلة البداية: كيف نتعامل مع التراث؟ وكيف نقرأ أعلام الفكر العربى؟ أو كيف السبيل إلى تجديد الفكر الإسلامى؟

فى هذا الضوء يقف أدونيس عند معنى التراث ليقول:

> ليس فى اللغة ما يشير إلى المعنى المتداول اليوم لكلمة «تراث»، فهى لغة، تعنى الإرث والميراث، أى «مايخلفه الرجل لورثته» من «المال والمجد» ويكمن الخلل فى استعمال هذا المصطلح اليوم، فى غموض يجعل التراث كلاً واحداً، مساويا بين الأصل ومحاكاته. وإذا كان لابد من استخدام هذا المصطلح، فلابد، بالمقابل، من أن نراعى الاختلاف فى المستويات، من جهة، وفى الأزمنة من جهة ثانية. فهناك فروقات أساسية، بين الشعر الجاهلى والشعر العباسى، وبين الفكر القرآنى والفكر الفلسفى، وبين الحديث والفقه.

فالشعر العباسي والفكر الفلسفي والفقه ليست أصولاً وإنما هي «قراءات» للأصول، لذلك لا يمكن وضعها في مستوى واحد أو تقويمها بمعايير واحدة. وهذا مما يسمح لنا بتحديد دقيق لمصطلح «التراث» فنقول إن التراث العربي الإسلامي هو الشعر الجاهلي، والقرآن والحديث، أي هو هذه الأصول التي «وَرِثَت» للجميع والتي لا يختلف على أصوليتها. أما قراءات هذه الأصول فلا تسمى «تراثاً» بالمعنى الدقيق. فكل قراءة للأصل بالرأي والعقل، إنما هي قراءة حديثة.

ومشكلات الحداثة في الثقافة العربية ليست وليدة المجابهة مع الغرب(الحديث) وإنما هي أساساً، وليدة المجابهة مع الأعجمي أو مع الآخر غير العربي (الأرامي، الفارسي، اليوناني، الهندي، السرياني،...) ونحن اليوم نتابع هذه المشكلات، لكن في مواجهة أكثر تعقيداً وشمولاً. ونعرف جميعاً أن معظم الذين تصدوا لقراءة التراث بدءاً من «عصر النهضة» قرأوا «القراءات» ولم يقرأوا «الأصول»، ومن هنا فشلها في تقديم فكر جديد، أو فتح أفق جديد للبحث.

قلت معظم لأشير إلى استثنائين: الأول ما قام به علي عبدالرازق في كتابه عن «الإسلام وأصول الحكم» وما قام به طه حسين في كتابه عن«الشعر الجاهلي» ، وهذه قراءة لم تكتمل، عدا أنها رفضت رفضاً كلياً.(١)

إن حق النقد يجيز لنا أن نقف من نتاج أدونيس موقفاً نقدياً، ونحن إذ ننقده نستجيب لندائه النقدي ونكون بذلك أوفياء لمشروعه الفكري والثقافي. فإذا كانت بداية النقد مساءلة فإننا نفتح نقدنا بسؤال غائب عن أدبيات أدونيس الذي يقرر أن القرآن والحديث من الأصول التي ورثت للجميع ولايختلف على أصوليتها؛ ولكن ماذا عن إعادة قراءتها؟ وهل يطال النقد النص القرآني ويخضعه لآلة التفكيكية أم أنه يقف على عتبات المحرم ورهبة المقدس بعيداً عن تجاوزها؟ وكيف يتحدد مسار أدونيس النقدي الذي لا يتوقف عن الدعوة إلى الإفادة من فتوحات الحداثة الفكرية فيقول:

> الإبداع هو تخليق دون نموذج، الإبداع نموذج ذاته. الإبداع ليس تقدماً تقنياً أو نموذجياً. إنه البقاء - اكتشاف للأصل لانهاية له.
>
> إبداعياً ليس في «الغرب» شيء لم يأخذه من الشرق. الدين ، الفلسفة، الشعر، الفنون بعامة شرقية كلها. لذلك يمكن القول إن الغرب حضاريا هو ابن للشرق، لكنه تقنياً «لقيط». إنه في دلالة أخرى، تمرد على الأب، وهو الآن لم يعد يكتفي بمجرد التمرد، وإنما يريد أن يقتل الأب.(٢)

إن أدونيس الذي كثيراً ما نظر للحداثة التي لا تنشأ مصالحة وإنما تنشأ هجوماً؛ لأنها خرق لما هو سائد، يعود ليقيم المقارنة بين الحداثة في الغرب وما يسميه الحداثة في المجتمع العربي فيقول:

> نشأت الحداثة في الغرب في تاريخ من التغير عبر الفلسفة والعلم والتقنية، ونشأت الحداثة العربية في تاريخ من التأويل، تأويل لعلاقة الحياة والفكر بالوحي الديني وبالماضي إجمالاً.
>
> الحداثة الغربية مغامرة في المجهول في «ما لم يعرف» والحداثة العربية عودة إلى المعلوم.
>
> الحداثة الغربية تتحرك في عالم لاسيطرة فيه للمقدس، والحداثة العربية تعيش في عالم لاسيطرة فيه إلا للمؤسسات والرموز الدينية.
>
> الحداثة الغربية تتحرك في عالم أمات مفهوم الله وأحيا الإنسان، والحداثة العربية تتحرك في عالم، الإنسان فيه هو الميت والله فيه هو وحده الحي.(٣)

إذا كان نقد الحقيقة يعني توسيع مفهومنا للحقيقة فأين نقف من حقيقة الخطاب الأدونيسي؟ وماذا يبقى من هذا الخطاب إذا تعرض لتفكيك بناه وآلياته أو فضح ألاعيبه واستراتيجياته؟ فهل أدونيس متعلق عصابياً بالتراث والأصول والحضارة العربية؟ أم أن خطابه مازال ينزع منزعاً تلفيقياً؟ أم أنه لايزال يعاني أزمة السؤال المفخخ الذى هو سؤال الهوية والانتماء؟

غير أن أدونيس الذى يود الانتماء إلى فضاء الحداثة وما بعدها، لايزال يمسك بآليات دفاعية لاهوتية يلجأ إليها بوعى أو بغير وعى كى يقطع الطريق على المتربصين به، فيعود إلى النص القرآنى ليقول:

> إن دهشة العرب الأولى، إزاء القرآن، كانت لغوية. ولهذا لايمكن الفصل على أى مستوى بين الإسلام واللغة. فالكتاب مطلق اللغة، ومطلق الوجود ومطلق المعنى. ونحن نجد أنفسنا أمام نص لا يسمّى، أو لا تسمح معايير الأنواع الأدبية بتسميته. إنه نص لا يأخذ معياره من خارج، وإنما معياره داخلى فيه. اسمه الوحيد الكتاب. والكتاب اسم إلهى ومعنى ذلك أنه مطلق: لايدرك معناه، ولايبدأ ولاينتهى. إنه ما وراء التاريخ الذى نستشفه ونقرأه عبر التاريخ.(٤)

من هنا، فإن علاقة الإنسان بالماضى أو القديم:

> علاقة إيروسية أو جنسية. لأن الماضى يجب أن يظل فى عذرية كاملة. كما أن الإنسان فى المجتمع العربى يحيا خارج الحركة التاريخية معلقاً بين ماضٍ هو الوحى ومستقبل هو النشور.(٥)

هذه العذرية التى يحدثنا عنها أدونيس تعود بنا إلى أبى تمام فى إلحاحه الدائم على أن القصيدة تكون عذرية أو لا تكون، حتى إنه يشبه إبداع الشعر أى خلق العالم باللغة، بخلقه جنسياً ـ بالفعل الجنسى.(٦)

إنها العذرية التى وقف أدونيس خاشعاً دون قدسيتها، لأن أدونيس مازال يفكر تحت وطأة وعيه لهويته الجمعية ويصدر عن النماذج والصور والأطياف التى تتشكل منها هذه الهوية بحيث يبقى فريسة تهويماته الذاتية: «أجىء من بيت شيعى يرث الفاجعة لكنه ينتظر فرحاً يجىء».(٧)

لابد أن لوعى أدونيس الفردى حياة سرية داخلية يمكن لنا أن نلتقطها عن طريق إصغائنا لما لايقال (Le non dit) وللصمت، وللكتابات التلميحية:

> لم يكن القرآن رؤية أو قراءة جديدة للإنسان والعالم وحسب، وإنما كان أيضاً كتابة جديدة. كما أنه يمثل قطيعة مع الجاهلية، على مستوى المعرفة، فإنه يمثل أيضاً قطيعة معها على مستوى الشكل التعبيرى. هكذا كان النص القرآنى تحولاً جذرياً وشاملاً: به وفيه، تأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابة، من ثقافة البديهة والارتجال إلى ثقافة الروية والتأمل، ومن النظرة التى لا تلامس الوجود إلا فى ظاهره الوثنى، إلى النظرة التى تلامسه فى عمقه الميتافيزيقى وفى شموله نشأة ومصيراً ومعاداً(٨).

### أدونيس وسلطة النص:

#### النص المرجع والنص المحنة

إن أدونيس يقيم هنا سلطة النص وعليه يؤسس مرجعيته؛ لأنه يخشى الانقطاعات الجذرية بين الماضى والحاضر وينيط بنفسه دوراً هو من اختصاص أمة بكاملها، وهو الأدرى أنه لا توجد تغييرات جذرية وانعطافات حاسمة فى تاريخ الفكر الإسلامى إلا فى أذهان المثقفين الطوباويين، فالعلوى والمفارق والمقدس واللامرئى والرمزى والعجيب، وكل ما اصطلح على تسميته باسم «الغيب» ليس جانباً بدائياً فينا ولاحقبة غابرة من تاريخنا أو مرحلة من مراحل طفولتنا، وإنما هو جانب أصيل فى كينونتنا.

ولكن هل يخشى أدونيس الشبهة بما هى تساؤل واعتراض ورفض ومخالفة، وكأنه لايزال يتمثل أول شبهة وقعت فى الإسلام وتمثلت فى تساؤل البعض «عما منعوا من الخوض فيه» فإذا به يدارى قدسية الأصول ليتعرض لتاريخية اللغة وحركيتها، بحيث نستعظم أمر فصله بين النص

واللغـة، أو بين النص وتأويلاته. فـالنص اليـوم ينوء بفـيض التأويلات وتراكـمـهـا وقد حولته إلى «نص/ محنة» تتعدد قراءاته وتتـهجن؛ لأن كل قـراءة يتـعرض لها هي ناسخة له لا نسـخـة طبق الأصل عنه. وكل قـراءة تأويليـة يجب أن تتشكل في حركة امتداد تاريخي لافي حركة حلزونية تعود من حيث تبـدأ. لأن الحركـة لاتعني العـودة إلى الجـذر أو الأصل للوقوف عنده كما يقول أدونيس:

> مثل هذه العودة تجعل من اللغة كيانًا مقدسًا، لغة فوق اللغة؛ أي أنها تعزلها عن التاريخ والزمن والإنسان وتحولها إلى طقس يحرك الإنسان باتجاه الأبدية. هكذا تصبح اللغة إقامة مسبقة في الجنة. لذلك، ترفض التلوث بغبـار الأرض أو الاندمـاج في الواقع اليومي؛ لأن هذا الواقع تغير مستمر أي فناء دائم. غيـر أن التعلق بالأبدية يؤدي إلى سلبية كاملة، ويصبح اغترابًا كاملاً عن حركة التاريخ، وهذا يؤدي باللغة أن تعيش خارج الزمن والمجتمع.(٩)

لذا، يرى أدونيس أنه لايمكن أن تبدأ الثقافة المختلفة إلا بنقد الموروث نقدًا جذريًا وشاملاً، إذ لايمكن أن نبني ثقافة جديدة، إذا لم نخلخل نقديًا بنى الثقافة القديمة، دون ذلك تكون الثـقافة الجديدة طبـقة تتراكم فوق طبـقات الثـقافة القـديمة بحيث تمتـصهـا هذه الأخيـرة ولا تكون لهـا أية فاعلية، ويمكن أن تستمد هذه الثقافة الجديدة أسئلتها ـ برأي أدونيس ـ من عناصـر قـامت في الفكر العـربي كالقرمطية التي نادت بقيام مجتمع اشتراكي، أو الصوفية الداعية إلى أنسنة الوجود، وتوكيد أولية الباطن، والقوى غير العـقـلانيـة كـالحلم والخيـال والرؤيا والحدس أو الشـعر في توكيـده مبـدأي الحرية والإبداع لأن مناعة الشعب ـ كمـا يقول أدونيس:

> تضـعف تبعًا لمناعتـه الثـقـافيـة. فـالشـعب الذي لايملك حضورًا ثقافيًا خلاقًا، لايمكن أن يكون له حضور سياسي خلاق، فلا سياسة عظيمة دون ثقافة عظيمة.(١٠)

غير أن الثقافة العظيمة ليست مجرد دعوة أو رسالة نبشر بهـا ولا هي مجرد استعراض لما أنجزه الفكر الحديث. إنها ثقافة مثلثة الأبعاد يتداخل فيها التفسير والتأويل والتفكيك. فاللغة لاتقول الأشياء بحرفيتها أو بشكلها الساذج والغفل. لأن المجاز يقيم الفجوة بين الكلمات والأشياء ويقتضي «عودة المعنى». وكل عودة هي استعادة، وكل استعادة هي اختلاف بقدر ما هي تشابه. والمعنى إذ يستعاد لايتكرر بل يتحول إلى طبقات متراكمة من التأويلات.

فاللغة التي تتكلم من وراء الذات المتعالية ليست تعبيرًا صافيا عن مقـاصـد صـاحبـهـا، وإنما هي تعبير عن معنى يستعصي أبدًا على الحضور، إنه المعنى الغيبي الذي لاهوية له. والمثال على ذلك يقدمه لنا «النص القرآني» أو ما يسمى بـ «لغة المطلق» أي «Le Langage de l'Absolu» التي تنعت بأنها لغة الحياد «Le langage du Neutre»؛ لأن كل مطلق حياد يشف عن الحصر والتعريف، وينفتح على التـعدد والاختـلاف ولايكمل إلا بهـمـا. من هنا، يستدعي النص التـفـسـير لأن المنكتب المتغـيب يرنو إلى الخروج من التـغيب نحو الوضوح والجلاء. فالتـفسير يستحضر النص ولايمكن للتفسير أن يوجد في فراغ أو خواء، إنه يحضر بحضور النص، ولامكانة للنص إلا متى تأكد التفسير. وعندما نؤكد التـفسير في النقد والثقافة فلكي نميزه عن الشرح والتأويل فالشرح يتسم بتعليميته وهو لايضيف للنص المبدع شيئًا؛ لأنه لايبدعه كما يبدعه التفسير الذي يعتبر بمثابة وصف أحادي للنص. أما التأويل فإنه يحرف النص ويسهم في تغييره لكونه يقود نحو معنى مخبوء لا بد من الكشف عنه. لذا، يمكن القول: إذا كان التفسير ملامسة بريئة لسطح النص، فإن التأويل قراءة مغرضة وآثمة للنص.

ولكن ما إن يخضع النص للشرح والتفسير والتأويل حتى يغدو العمل في يد العالم الناقد نصًا مفككًا خارج سيطرة المؤلف. لأن النص بحاجة موجعة إلى القراءة، ولأنه يخاطب دائمًا من يستطيع أن يقرأ وإلا بقي معلقًا في الهواء خارج العالم أو دون عالم لأن الناقد يقول أبدًا أشياء لايقولها النص.

ولما كـانـت العـلـوم البنيوية والتفكيكية الحديثة يمكن أن تنعت بأنها إلحاد دون أنسنة لأنها أعلنت موت الكاتب

"La mort du sujet" فإن هذه العلوم قد تبعثر الأصل وتشتته وتصرف الانتباه عن الحرف إلى الروح. من هنا القول: إذا كانت كل كتابة مخاطرة «فالمخاطرة الحق هي كتابة الخطر والمحذور»(١١).

و السؤال الذي نطرح على أدونيس: إلى أي مدى أوغل أدونيس حيث لايجرؤ الآخرون؟ وهل كانت له قراءاته التأويلية أو التفكيكية؟ أم أن أدونيس قرأ التراث قراءة سياسية أكثر منها قراءة ثقافية؟ أم أنه شاء قراءته بأدوات أهل الباطن لا بأدوات أهل الظاهر، وسعى إلى استبدال طائفة بأخرى ومذهب بآخر، محاولاً إسقاط حرمة الماضي وقدسيته لا بالمعنى الميتافيزيقي أو الديني بل بالمعنى السياسي الذي دافعت عنه السنة مدة خمسة عشر قرناً؟

إن وعى أدونيس بجدلية العلاقة بين الاتباع والإبداع كان وعياً نظريا لأنه أخفق في الكشف عن هذه الجدلية، كما أن هذا الوعي أوقعه في مهاوي الانتقائية والتمييز غير المنضبط لكل ما هو خروج وبدعة. ثم إن البدع التي شغلت أدونيس نحواً من أربعين سنة أفضت به إلى السؤال المبطن الآتي:

لم كان الخطاب النقدي التقعيدي الذي ساد، خطاباً واحداً بنظرة واحدة لكن بأصوات متعددة؟ لم هذه النظرة الواحدة؟ هل لأنها حجبت غيرها؟ ولماذا؟ وكيف؟ هل كانت وحدها النظرة الصحيحة ولم عدّت كذلك؟ وكيف؟ هل كانت هناك سلطة تلغي كل خطاب آخر؟ وما هذه السلطة؟ أهي دينية؟ أهي لغوية؟ أهي قومية؟ هل استمرار هذا الخطاب مستعاداً مكرراً، صيغة من صيغ إثبات الهوية وهو لذلك يميل إلى إلغاء غيره بوصفه تشكيكاً فيها؟

إن في هذه التساؤلات ما يشير إلى أن ذلك الخطاب التقعيدي المتواصل يخفي وراءه صمتاً وغياباً ونقصاً. ونحن اليوم مدعوون إلى ممارسة قراءة لتراثنا تكشف عن الغياب والنقص وتستنطق الصمت.(١٢)

ربما استطاعت تساؤلات أدونيس أن تقارب تخوماً تتجاوز الفهم السلطوي البطريركي الأحادي وتقيم التمايز بين مفهومي «التفسير» و«التأويل»، وهو تمايز تم توجيهه في مرحلة الصراع الإيديولوجي بعد القضاء على الاعتزال مع أواخر القرن الخامس. فصار التفسير ما يقدمه المذهب الرسمي من تأويلات، وأصبح ما يقدمه الخصوم تأويلا زائغاً عن الحق والصحة، ووصم هؤلاء الخصوم بأنهم من الذين «في قلوبهم زيغ».

ولكن يبقى أن قارئ أدونيس يحار إذ يتساءل ما الجديد الذي أتى به؟ وما الأصيل المبتكر عنده؟ ما الذي يؤثر عنه بعد كل هذه المؤلفات والكتابات؟ هل خرق أدونيس الممنوع وانتهك المحرم؟

كلا. إن أدونيس لايزال يؤكد البديهيات المسلم بها منذ زمن التأسيس، ولايريد القيام بتعرية أركيولوجية لزمن الوحي والتأسيس، كما أنه لايريد النيل من سلطة المقدس، لذا يعود دائماً لقراءاته السياسية لا التفكيكية ليقول:

إن الدين بمفهوم الاتباعيين يتجاوز التاريخ، لأنه فيما وراء التغير. وليس له تاريخ، ذلك أنه هو التاريخ. ومن هنا يبدو في تناقض جوهري مع الثورة. فهذه تعد بعالم جديد، نظرياً وعملياً، فتنهي بذلك التاريخ قبلها، وتبدأ تاريخاً جديداً. وبما أن الإسلام خاتمة الكمال، ويستحيل وجود ماهو أكمل منه، فإنه ينفي الثورة نفياً مطلقاً. وإذا جاز الكلام على ثورة فيه، فإنما تكون احتجاجاً على السقوط التاريخي للإنسان المسلم، ومطالبة بالعودة إلى الإسلام ـ النبع الأصلي(١٣).

### أدونيس وأسئلة التحرر:

### القرمطية ثورياً والإلحاد فلسفياً

غير أن أدونيس الذي يقر أن إسلام الاتباعيين ينفي الثورة نفياً مطلقاً، يعود ليرى أن الثورة القرمطية التي اتسمت بالتطرف أو بما كان يدعى بالإباحية واتهمت بالشعوبية

والزندقة والإلحاد واستمرت دون أن تروض مدة ثلاثة قرون «هي ظاهرة فريدة في تاريخ الأمم، لأنها سلطة جديدة ستحل العقل بدلاً من النقل، والإلحاد بدلاً من التدين»(١٤)، مما أدى إلى:

> إنكار الدين والنبوة أصلاً، وإقامة دين العقل من جهة، وإلى القول بالنبوة المستمرة من جهة ثانية. والنبوة المستمرة شكل من أشكال نفى النبوة الإسلامية من حيث إنها خاتمة النبوات. وهكذا لاتقتصر النبوة على فترة الوحى، وإنما هى، دون زمان، ولانهاية لها (١٥).

إنها دعوة إمامية باطنية، تصدر عن هاجس إيديولوچى أكثر مما تصدر عن هم معرفى، كما أنها دعوة ذات مرمى سلطوى سياسى يقع أسير إشكالاته ووحشية أحاديته. فأجوبة أدونيس تقوم على نوع من الانتقاد هدفه التفريق بين ما يصلح فى التراث وما لايصلح؛ بحيث لايحتاج قارئ أدونيس إلى عين نقدية كى يرى مدى الانحياز الذى تنطوى عليه هذه الانتقائية.

فأدونيس لايتعامل مع الماضى أو التراث بوصفه هوية ينبغى تفكيكها؛ لأن الهوية لا تقيم فى أصل ولا تلبث فى لغة وشكل.

فأدونيس لم يقف من الإسلام وأصوله كالله والنبوة والوحى والإمامة موقف المساءلة أو الشك أو النقد أو النقض، كأن أدونيس لايزال أسير أصوليته. ونعنى بالأصولية هنا طريقة فى التعامل مع الهوية والذات والحقيقة؛ وقوام هذه الطريقة أن يتوقف المرء عند حركة فكرية ما أو حركة سياسية ما ثم يسعى إلى التماهى معها والتمركز حولها واتخاذها معياراً لكل حقيقة ومقياساً لكل معرفة.

هكذا لايزال أدونيس يضرب بجذوره فى تربته الأولى؛ أى فى ثقافته الدينية الإسلامية، إذ إنه يستعيد القراءات والتفاسير التى يرى أنها مهدت للتحرر من الانغلاقية الدينية لابالمعنى التراكمى بل بمعنى استجماع أزمنة كثيرة لايرى انفكاكاً بين ماضيها وحاضرها؛ لأنها بحسب رأيه أزمنة تتسع ولا تضيق.

وأدونيس يرى أنه «فى مجتمع تأسس على الدين، باسم الدين، كالمجتمع العربى، لابد أن يبدأ النقد فيه بنقد الدين ذاته كى ينعتق الإنسان مما يغربه، انعتاقاً جذرياً وشاملاً»(١٦)، غير أن أدونيس لا يتصرف بوصفه مفكراً هدفه البحث والاستقصاء والنقد، بل هو ينخرط فى موقف إيديولوچى ذى هدف إنقاذى تحريرى فينتقى التمثيل بابن الراوندى ومحمد بن زكريا الرازى، ويستشهد بقول ابن الراوندى:

> إن الرسول أتى بما كان منافراً للعقول مثل الصلاة وغسل الجنابة ورمى الحجارة، والطواف حول بيت لايسمع ولايبصر، والعدو بين حجرين لاينفعان ولايضران: وهذا كله مما لايقتضيه عقل.(١٧)

وهكذا ينتهى ابن الراوندى إلى أن:

> العقل يناقض النبوة، كما أنه يرى أن معانى القرآن باطلة ويمثل على ذلك بقوله: لما وصف النبى الجنة، قال: فيها أنهار من لبن لم يتغير طعمه، وهو الحليب ولا يكاد يشتهيه إلا الجائع، وذكر العسل، ولايطلب صرفاً، والزنجبيل، وليس من لذيذ الأشربة، والسندس، يفرش ولايلبس، كذلك الاستبرق الغليظ من الديباج... ومن تخايل أنه فى الجنة يلبس هذا الغلظ ويشرب الحليب والزنجبيل، صار كعروس الأكراد والنبط.(١٨)

ثم ينتقل أدونيس من ابن الراوندى إلى محمد بن زكريا الرازى الذى نقد النبوة والوحى وأبطلهما إذ قال:

> زعم عيسى أنه ابن الله، وزعم موسى أنه لا ابن له وزعم محمد أنه مخلوق كسائر الناس... ومانى وزرادشت خالفا موسى وعيسى ومحمد فى القديم، وكون العالم، وسبب الخير والشر. ومحمد زعم أن المسيح لم يقتل، واليهود والنصارى تنكر ذلك وتزعم أنه قتل وصلب، وبما أن الله لايمكن أن يتناقض فإن الأنبياء هم الذين يتناقضون، ومن هنا بطلان النبوة، لأن تناقضهم دليل على أنهم غير صادقين. (١٩)

هكذا قرن أدونيس بين الثورة السياسية «القرمطية» والثورة الفكرية «الإلحادية/ التحريرية» بعد أن رأى:

أن الدين لم يعد هبوطًا ليس للإنسان فيه غير دور التلقى والتسليم، وإنما أصبح صعودًا أيضًا للإنسان فيه دور الإبداع. هكذا بدل أن يستمر الدين غيبًا يجب أن يخضع له العقل، أصبح غيبًا يجب أن يخضع هو للعقل، أى لتجربة الإنسان وحياته. فالدين للإنسان، وليس الإنسان للدين[٢٠]

**أدونيس وأسئلة الإيديولوچيا:**

**الباطنية الإمامية والصوفية**

فالدور الذى يدعو إليه أدونيس يتمثل بالتجربة الباطنية الإمامية وهى :

تجربة تقوم على تجاوز التاريخ المكتوب، وعلى تجاوز الظاهر المنظم فى تعاليم وعقائد؛ لأنها تتجه إلى باطن العالم وتعنى بمعناه الخفى أو المستور[٢١]. لذا، يرى أدونيس أنه:

إذا كانت النبوة المحمدية خاتمة النبوات، فإنها خاتمة الظاهر، ذلك أن لها ما يتممها فى الباطن وهو الإمامة أو الولاية. فالولاية هى باطن النبوة. النبوة بتعبير آخر هى الشريعة، أما الولاية فهى الحقيقة. وهكذا يكون الإمام ينبوع المعرفة الكامنة فيما وراء النص؛ لأن الإمامة هى الحضور الإلهى المستمر الذى يحول دون تشيؤ الحقيقة فى مؤسسات وتقاليد وتشريعات تحولها بالتالى إلى حرف ميت[٢٢].

من هنا، فإن الإمامة: تكون بمثابة التقاء بين الزمنى الذى هو الظاهر أو الشريعة والأبدى الذى هو الباطن أو الحقيقة، بين المتغير والثابت، المنتهى واللامنتهى[٢٣].

ولما كانت التجربة الصوفية تنطلق من القول إن الوجود باطن وظاهر، وإن الوجود الحقيقى هو الباطن، فقد ترتبت على هذا المنطق نتائج كثيرة استلزمت فهم القرآن فهمًا جديدًا، يغاير الفهم التقليدى، ورافقها اتهام التجربة الصوفية بأنها خروج على الشريعة. والواقع أن الصوفية ـ كما يقول أدونيس ـ لم تعتمد فى الوصول إلى الحقيقة، المنطق أو العقل، ولم تعتمد كذلك الشريعة. فالطريق التى يسلكها الصوفى لمعرفة باطن الألوهة ليست إلا شكلاً من علم الإمامة، وليس علم القلب الصوفى إلا شكلاً آخر لعلم الإمام الغائب[٢٤].

وعندما يصير المتصوف من الخلق أجنبيًا، ومن آفات نفسه بريئًا، تتعطل فيه فاعلية العقل، لتنطلق فاعلية القلب، وعندها تهبط عليه لغة اللطيف الإلهى، لأن حاله:

كشف عن مناطق لاتحيط بها اللغة لأنها من غير طورها. فاللغة الصوفية تكون لغة ثانية داخل اللغة الأولى، هى لغة الرمز والإشارة، لذا فهى بالضرورة باطنية، سرية.[٢٥]

وتأتى أهمية التجربة الصوفية فى كونها ترى أن النص القرآنى دال لغوى لمدلول هو الوجود. كما ترى أن «الدلالة فى ظاهر اللغة عرفية والدلالة فى باطنها ذاتية»[٢٦]

لذا، تصبح التجربة الصوفية بنظر أدونيس نفيًا لكل تفسير جاهز، وتأسيسًا لتأويل جديد فى تجربة الوجود والمعرفة بها «تبطل المعرفة أن تكون شرحًا لمعطى قبلى أو تسليمًا بقول موحى، وبها يصبح الوجود حركة من التحول أو من الضياع فى ضياع لاينتهى».[٢٧]

فالتصوف برأى أدونيس يؤسس للحداثة العربية؛ لأنه تأويل لعلاقة الحياة والفكر بالوحى الدينى، كما أنه مغامرة فى المجهول ولامرجعية له إلا المناجاة والوجد والذاتية. والتجربة الصوفية فى إطار اللغة العربية ليست مجرد تجربة فى النظر، وإنما هى أيضًا، وربما قبل ذلك، تجربة فى الكتابة تجاوزت تراث «القوانين» كى تقيم تراث «الأسرار».[٢٨]. فالصوفية أسست لكتابة تمليها التجربة الذوقية، داخل ثقافة تمليها معرفة دينية مؤسسية. غير أنها ظلت كتابة على هامش التاريخ الثقافى العربى. كتابة لامكان لها. كأن أصحابها لم يكونوا يعيشون فى المكان، بل فى نصوصهم، كأن النص بالنسبة إليهم الوطن والواقع، وكأن الكلمات مخابئ لدروبه وآفاقه ورموزه.

ويرى أدونيس أن الصوفية كما السوريالية حركة لقول «اللامقول واللامرئى واللامعروف»[٢٩]، وهما تتفقان فى توكيد أن فى الوجود جانباً باطناً مجهولاً، وأن معرفته لا تتم بالطرق العقلانية المنطقية. ومع أن الصوفية تديّن والسوريالية حركة إلحادية، فإن أدونيس يقر أنه ليس بينهما أية قرابة على صعيد اللغة أو على صعيد المرحلة التاريخية أو على صعيد الثقافة، «غير أن هذا كله يوضح بؤس القراءة النقدية للصوفية، وبؤس فهمها، وبؤس المستوى النظرى المعرفى عند دارسى الثقافة العربية، وبؤس الصورة التى قدمت لنا بها هذه الثقافة نفسها»[٣٠]. فالتجارب الكبرى ـ وفيها الصوفية والسوريالية ـ فى معرفة الجانب الخفى من الوجود، تتلاقى فيما وراء اللغات، وفيما وراء الثقافات:

> فالسوريالية صوفية وثنية بلا إله، وغايتها التماهى مع المطلق، والصوفية سوريالية تقوم على البحث عن المطلق والتماهى أيضاً معه[٣١].

فالكتابة الصوفية:

> كتابة بالأعصاب والارتعاشات والتوترات الجسمية والروحية. كتابة تدخل فى الكلمات نفسها أعصاباً فتشعرك كأنها مليئة بالخدوش والجراح والتمزقات. إنها كتابة لا تخضع لأية طريقة ثابتة أو مسبقة، وهى نقيض لكل ما هو مؤسسى. إنها الكتابة اللامعيارية بامتياز، كما أنها حركة دائمة من الابتداء وكمثل الكتابة نفسها [٣٢].

من هنا، فالمسألة عند أدونيس اكتشاف لغة غير معروفة، واختيار المجىء من المستقبل لا من الماضى. فإذا كانت الصوفية بدعة كتابية تتجاوز الأطر الدينية بالمعنى الحرفى أو المؤسسى، فإن «البدعة ـ بنظر أدونيس ـ معيار يكشف عن طبيعة الفكر الدينى المؤسسى ومستواه»[٣٣].

فالتجربة الصوفية تمثل فكراً وكتابة، انقلاباً معرفياً فى تاريخ الفكر العربى الإسلامى، سواء نظر إليها بوصفها «تدينا» أو بوصفها «هرطقة».

والسؤال الملح يبقى:

من يقرر المعنى الصحيح الذى ينطوى عليه النص القرآنى؟ هذا هو المدار الأساس من مدارات الخلاف أو الصراع بين التجربة الذاتية والمؤسسة الموضوعية، والنص نفسه هو مكان الصراع[٣٤].

غير أن الصوفى؛ إذ يتجاوز قراءة وتأويلا ظاهر النص إلى باطنه فإنه «يؤدى إلى زلزلة الفكر القائم عليه فقها وشرعا، وفى زلزلة هذا الفكر ما يزلزل السلطة التى تستند إليه»[٣٥].

وإذ ينظر أدونيس إلى التجربة الصوفية بوصفها مساراً فكرياً روحيا، وليس بوصفها معتقداً دينياً وحسب، فإنه يرى فى:

> التمفصل بين الفقهى الشرعى من جهة، والسلطوى السياسى من جهة ثانية ما دفع أهل الظاهر إلى أن يفكروا ويعملوا، كأنهم يملكون النص القرآنى، نص الوحى، ملك استئثار واحتكار بحجة الحفاظ على الدين. وهذه فى الواقع ليست إلا حجة للحفاظ على السلطة القائمة وعلى ثقافتها. بدءاً من ذلك أخذوا يرون فى كل من لايشاركهم طريقتهم فى فهم النص، خارجاً عليهم، عاملا على أن يسلبهم تلك الملكية. إذن، لتحل عليه اللعنة، وليوصف بأنه مبتدع، وضال وزنديق وكافر. وهذا مما حول المجتمع الإسلامى إلى مجتمع نبذ وعزل وإقصاء، مجتمع نفى وقتل، وسوغ أهل الظاهر هذا كله بالنص القرآنى نفسه. وهكذا حولوا هذا النص من كونه ميداناً للتنافس على استقصائه والكشف عن أبعاده الفكرية إلى جعله ميداناً للتنافس على السلطة [٣٦].

إذا كانت هذه رؤيا أدونيس التى تقر بأن قراءة الظاهر إنما هى مصيدة أو فخ بإمكانها أن تلتقط سور النص المحكمة والمتشابهة وتسمرها، فإن تأويلات النص تمحو قراءة لتحل محلها قراءة أخرى؛ لأن القارئ إذا عاد إلى حنايا اللغة الأولى أو لغة الظاهر أحس بالغربة والضياع وأيقن أن زمن الثبات والطمأنينة ارتحل فى غفلة عنه ليحل محله زمن غربة وجودية جديدة تتطلب آليات فى المعرفة وفى التأويل جديدة.

## أدونيس وأسئلة الشعر:

## الحداثة تغاير الكتاب والسنة والإجماع

هذه الحالة الصوفية تشابهها عند أدونيس حالة شعرية، ترفض أحادية القراءة الكلاسيكية ومعاييرها وأنماطها لتطرح قراءة المغامرة والكشف والتعدد والاختلاف:

> فالنقد الحديث لم يعد مؤسسة أو نادياً أو جمعية ماسونية ينضم إليها نقاد العصر الحديث باسم التضامن أو الأخوة (٣٧).

والصراع بين مذاهب النقد الحديث لايميل إلى طرح «مقولة مطلقة» أو «مقولة ملزمة»، والناقد الحديث عندما ينقد ينقد لذاته فى الدرجة الأولى قبل أن ينقد للقارئ موجهاً ومعلماً. إنها رؤياه الخاصة عن النص، وإنها قراءته التى لا تلزم سواه.

من هنا، صارت اللغة فى الشعر مسكناً مفرغاً من مضامينه المألوفة التى تبعث على الطمأنينة والارتياح. لقد ملأ الشاعر المحدث اللغة بالثقوب وتسرب الأضواء وقتل امتدادها الماضى، وتحول بها إلى «درجة الصفر» وأفرغها من ذاكرتها، كما أفرغ ذاكرة القارئ ومألوفه، وحمله إلى عالم «غير إنسانى»، عالم من الرعب والهول والوحدة؛ إذ لم يعد القارئ يجد متكأ يستند إليه، أو قاعدة ترسم له معالم الطريق أو كيفية الولوج والبدء بقراءته النقدية.

لقد تحول الشعر من وجود بالفعل إلى وجود بالقوة التى يحدها الاحتمال والمفاجأة والصعق. فبعد أن كان المعنى فى اللغة الشعرية الأولى موجودا مسبقا، صار المعنى فى اللغة الحديثة ينشأ فى أثناء الكتابة، إنه معنى بعدى آتٍ لامعنى قبلى ماضٍ.

لذا، فإن الخلاف لم يعد يتجلى فى الكتابات الشعرية وحدها، وإنما فى القراءات النقدية التى تدرس هذه الكتابات؛ لأن بعضها يحاول عبثاً أن يردها إلى التراث التقليدى، فيرى إلى جدتها ومغايرتها فيتهيب هذا التحول الخطير، والبعض يحاول أن يقرأها مبتورة عن ماضيها، وهنا تكمن خطورة البتر أو عدم إمكان الناقد أن يرى أن الجدة تعنى الإضافة والمغايرة لا التقليد والمحاكاة.

هكذا، يبدو الإبداع فى نظر أدونيس نفيا لكل صيغة جاهزة وتجاوزا لكل شكل موروث:

> إن المحدث فى دلالته العربية الأصلية هو ما لم يكن معروفا فى كتاب، ولا سنة، ولا إجماع. هذه الكلمة هى أصلا، دينية، ثم أصبحت وصفا يطلق على الشعر الذى يخالف الشعر القديم، الشعر المعروف، والذى ينعقد عليه الإجماع. هذا الشعر «المخالف» هو ما سمى «المحدث» و«المولد». (٣٨)

فالتراث مادة حيادية، لاتهجم ولاتتراجع، أى لاتتحرك إلا بين يدى المبدع. ولهذا كان لكل مبدع تراثه الخاص ضمن التراث، ولهذا كانت جدلية الظاهر والباطن، المرئى واللامرئى هى التى تفصح عما سميناه بزمن الإبداع. بهذه الجدلية تجاوز العربى الصورة التقليدية الثابتة للدين وللشعر من أنه «أولية جماعية، لاتجربة إبداع شخصى، ومن أنه مؤسسة ونظام، وليس حرية ونشوة». (٣٩)

إذا كانت هذه بعض أوجه قراءة أدونيس لتشيئ التراث الدينى والسياسى والشعرى وتحوله إلى معطى قبلى ميت، فإن مفكرا كنصر حامد أبى زيد يرى أن أدونيس فى دراسته للثوابت والمتحولات إنما ينطلق من همومه كشاعر:

> معضلته فى تعامله مع معنى الإبداع هى الانحياز غير المنضبط منهجيا بعلاقة الجدل بين الذات وموضوعها. هذا الانحياز جعله يضع فى جبة واحدة شعراء يقوم موقفهم على الرفض كامرئ القيس وأبى نواس مع شعراء يقوم موقفهم على الالتزام كشعراء الخوارج والشيعة مع شعراء يصعب تصنيفهم من حيث الموقف كعمر بن أبى ربيعة، وجميل بثينة وأبى تمام (٤٠).

هذا ولم يقف الخلط المنهجى عند حدود الشعر، إذ إنه سبق وتجاوزه فى أفق الفلسفة حيث اعتبر أدونيس إنجاز ابن الراوندى والرازى ثورة فى نقدهما النبوة على أساس عقلى؛ إذ ربط أدونيس ربطا ميكانيكيًا بين نقد الوحى بالعقل والإلحاد، وعلت بالتالى نبرته الحماسية لأن الإلحاد هو

خروج على النسق الدينى للمجتمع.[41] وفى هذا يقول أدونيس:

إذا كان الإلحاد نهاية الوعى فإنه بداية موت الله، أى بداية العدمية التى هى نفسها بداية لتجاوز العدمية.[42]

والسؤال الأخير: كيف لأدونيس أن يهتدى بالحق حارساً وهادياً بعد أن أطال الحديث فى التصوف وفى أساسه المعرفى الذى هو نقد للعقل ومقولاته وبراهينه:

إن أدونيس الشاعر ـ لا المفكر ـ هو الذى يتعامل مع التصوف، فهو ينظر إليه من منظور شعرى. لأن التصوف لم يحرر الإنسان من الشريعة كما يتوهم صاحب البحث. كما أن إنجازات الفكر الصوفى لا يمكن تعميمها على مستوى اللغة والفكر كما فعل أدونيس[43]. •

لقد خلقت تساؤلات أدونيس التى تكررت منذ (الثابت والمتحول) ١٩٧٤ وحتى (النص القرآنى وآفاق الكتابة) ١٩٩٣ـ ثقوباً كبيرة فى النسيج الثقافى والدينى السائد، وقالت بكثير من المداورة أشياء لم تقل من قبل، وشوشت صورة اليقين، وفتحت أبواباً على ما لايسمى، وعلى غياب التطابق بين الأشياء والكلمات، مما أدى إلى التشكيك فى صدق الكلام سواء كان إلهيا أم إنسانياً. ذلك أنها قدمت نصا مفتوحا غير مكتمل مقابل النص الدينى المغلق المكتمل. من هنا، جاءت صعوبة التأويل التى لامسها أدونيس ولم يخترقها؛ لأن لغة التأويل هى لغة الحدود التى تصل بين المرئى واللامرئى، ولغة الضفاف القصوى فى كل منهما. إنها لغة البعيد الخطر التى خشى فيها أدونيس من «صعوبة الضفاف»[44]. فالتأويل هو الكتابة التى تجرح الكلمات وتقول العالم بهذه الجراح ذاتها.

ولما كانت كل قراءة إثما، فإن إثمها الأبعد هو أن ترى «الجسد يلبس الدم»[45]، لا أن ينام على الرماد لكى يهيئ الجمر، ولما كانت تساؤلاتنا اقتباسا لا إبداعا، كان لابد من الإقرار أن «شهوة الأصالة» هى «أم الاقتباسات كلها»، وفن الانتحال هو فن الاختيار، وهو فن عظيم.

## الهوامش:

## مصادر البحث:

١ ـ أدونيس: **ها أنت أيها الوقت: سيرة شعرية ـ ثقافية**، ط. أولى، بيروت دار الآداب ١٩٩٣، ص٥٧ وص٥٨.

٢ ـ أدونيس: **فاتحة لنهايات القرن**، ط. أولى، بيروت، دار العودة ١٩٨٠، ص ٣٣٠.

٣ ـ أدونيس: **النص القرآنى وآفاق الكتابة**، ط. أولى، بيروت، دار الآداب ١٩٩٣ ص١٠٥ وص١٠٦.

٤ ـ أدونيس: المرجع السابق، الصفحات: ٢١، ٢٢، ٢٩، ٣٠.

٥ ـ أدونيس: **الثابت والمتحول**، ط. أولى، ج١، **الأصول**، بيروت، دار العودة ١٩٧٤، ص ٤٠ وص٤٩.

٦ ـ أدونيس: **الثابت والمتحول**، ط. أولى، ج٢، **تأصيل الأصول**، بيروت، دار العودة ١٩٧٧ ص١١٥.

٧ ـ أدونيس: **فاتحة لنهايات القرن**، مرجع سابق، ص٣٧.

٨ ـ أدونيس: **الشعرية العربية**، ط. أولى، بيروت، دار الآداب ١٩٨٥، ص٣٥ وص٣٦.

٩ ـ أدونيس: **سياسة الشعر، دراسات فى الشعرية العربية المعاصرة**، ط. أولى، بيروت، دار الآداب ١٩٨٥ ص١١.

١٠ ـ أدونيس: **الثابت والمتحول**، ط. أولى، ج٣، **صدمة الحداثة**، بيروت، دار العودة ١٩٧٨ ص٢١٨.

١١ ـ Jean Ricardou, : **Problémes du Nouveau Roman**, Paris, Ed. du Seuil 1967 p. 111.

١٢ ـ أدونيس: **الشعرية العربية**، مرجع سابق، ٢٠٠ ص٣٣

١٣ ـ أدونيس **الثابت والمتحول: تأصيل الأصول**، مرجع سابق ص٢٠٦.

١٤ ـ أدونيس: المرجع السابق نفسه. ص٢٠٨

١٥ ـ أدونيس: المرجع نفسه، ص٢٠٩.

١٦ ـ أدونيس: نفسه، ص٢١٤.

١٧ ـ أدونيس: نفسه ص،٧٥.

١٨ ـ أدونيس: نفسه ص،٧٦.

١٩ ـ أدونيس: نفسه، ص٨٢.

٢٠ ـ أدونيس: نفسه،ص٢١٣.

٢١ ـ أدونيس: نفسه، ص٩١.

٢٢ ـ أدونيس: نفسه، ص٩١.

٢٣ ـ أدونيس: نفسه، ص٩٢.

٢٤ ـ أدونيس: نفسه، ص٩٢.

٢٥ ـ أدونيس: نفسه، ص٩٥.

٢٦ ـ أدونيس: **النص القرآني وآفاق الكتابة**، مرجع سابق ص٣١.

٢٧ ـ أدونيس: **الثابت والمتحول: تأصيل الأصول**، مرجع سابق ص٩٩.

٢٨ ـ أدونيس: **الصوفية والسوريالية**، ط. أولى، بيروت، دار الساقي ١٩٩٢، ص٢٦.

٢٩ ـ أدونيس: المرجع السابق نفسه، ص١١.

٣٠ ـ أدونيس: المرجع نفسه، ص١٥.

٣١ ـ أدونيس: نفسه، ص١٦.

٣٢ ـ أدونيس: نفسه، ص٥٩.

٣٣ ـ أدونيس: نفسه، ص١٧٣.

٣٤ ـ أدونيس: نفسه، ص١٧١.

٣٥ ـ أدونيس: نفسه، ص١٧٢.

٣٦ ـ أدونيس: نفسه، ص١٧٢.

٣٧ ـ انظر Serge Doubrovsky: **Pourquoi la Nouvelle Critique?** Paris, Ed. Mercure de France 1966, p. 21

٣٨ ـ أدونيس: **النص القرآني وآفاق الكتابة**، مرجع سابق، ص٩٥ وص٩٦.

٣٩ ـ أدونيس: **الثابت والمتحول: الأصول**، مرجع سابق، ص١٠٥.

٤٠ ـ نصر حامد أبو زيد: **إشكالية القراءة، وآليات التأويل**، ط. ثالثة، بيروت، المركز الثقافي العربي ١٩٩٤ ص٢٤٤.

٤١ ـ المرجع السابق، ص٢٤٩.

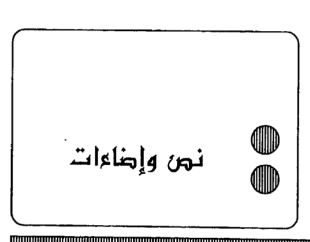
٤٢ ـ أدونيس: **الثابت والمتحول: الأصول**، مرجع سابق ص٩٠.

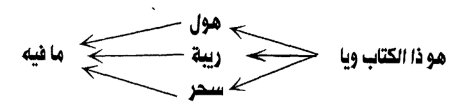
٤٣ ـ نصر حامد أبو زيد: **إشكالية القراءة وآليات التأويل**، مرجع سابق، ص٢٥٠.

٤٤ ـ أدونيس: **النص القرآني وآفاق الكتابة**، مرجع سابق ص٦٩.

٤٥ ـ أدونيس، المرجع السابق، ص١٧٨.




نص وإضاءات




# كمال أبو ديب*

## الكتاب: أمس المكان الآن. المخطوطة التى تنسب إلى المتنبى ويحققها وينشرها أدونيس

«ألم، ذلك الكتاب لا ريب فيه» صدق الله العظيم.

منذ أن نزلت هذه الآية الكريمة، اكتسبت لفظة «الكتاب» مكانة متميزة فى الوجدان العربى والثقافة العربية. وإنه لمن تجليات التفتح، والأريحية الفكرية، والتسامح، والرزانة فى الإيمان أن اللفظة لم تحط بهالة من القداسة تمنع استعارتها إلى سياقات أخرى غير السياق القرآنى وعالم الوحى. فلقد أسمى العرب الأوائل، على قرب فى الزمن بينهم وبين نزول الآية، ووهج حميا الإيمان، والغيرة على الدين والتسامى به عن كل ما قد يمس به من مشوبات أو تشابكات سلبية، ما أنجزه سيبويه من عمل رائع فى اللغة والنحو «الكتاب» هكذا بصيغة التعريف، إكبارا لمؤلفه ودلالة على المكانة التى يحتلها بين ما يماثله من أعمال فى مجاله. ولم ير المؤمنون فى استخدام هذه الصيغة ما يسىء إلى الأصل القرآنى الكريم. ثم إن لفظة «الكتاب» فى النص القرآنى لم ينحصر استخدامها فى الإشارة إلى القرآن الكريم، بل اتسعت لتكتسب دلالة شاملة على النصوص التوحيدية، فأسمى اليهود والنصارى، مثلا، «أهل الكتاب».

وبهذه الروح السمحة التى تميز فضاءات شاسعة من التاريخ الثقافى العربى، بوسعنا أن نرى فى عمل أدونيس الجديد نصا يتشابك على مستوى الدلالة المخصصة مع الاستخدامات السابقة عليه للفظة «الكتاب»، لا مساسا أو تطاولا على مكانة أى منها. أما الدلالة المخصصة التى أعنيها فهى الدلالة على أهمية العمل وموقعه فى المجال الذى ينتمى إليه، وعلى مكانته بين منجزات صاحبه. وبهذا المعنى، يبدو أن أدونيس ينسب للقراءة الجديدة الإبداعية التى يقدمها للتاريخ العربى مكانة الأم من القراءات الأخرى، كما يبدو أنه ضمنيا يوحى بأنه يموضع هذه القراءة فى مكانة فريدة، تأسيسية أو اختتامية، ضمن عمله الإبداعى نفسه وفى سياق

* أستاذ كرسى العربية بجامعة لندن.

محاولاته على مدى خمسة وأربعين عاما لبلورة رؤية ناضجة للتاريخ ـ الذى يقرأه الآن بعدة اكتملت لها أدوات لم تتوفر جميعها لسابقاتها من قراءاته. غير أن الدلالة الأكثر عمقا للعنوان والنص، فى ما يبدو لى، هى الدلالة الفردية الشخصية؛ ذلك أن (الكتاب) هو بين أعمال أدونيس كلها كتابه الأكثر شخصية وحميمية وإفصاحا عن لواعجه وهمومه ومآسيه وتعقيدات لاوعيه ووعيه كليهما، وعن صبواته وما يتمعّج فى ذاته من نزوع لتجاوز بئر الدم التى تفور بالتباريح. إنه كتاب كوابيسه وفجائعه، وشهادته الختامية على نفسه وتعريته لها كما لم يعرها فى أى عمل آخر.

بيد أن (الكتاب) هو أيضا «الكتاب»، بصيغة التعريف والإطلاق هذه، الذى يكتنه ويبلور ويتقصى مسألة جوهرية فى معاينة الوجود الإنسانى، هى مسألة العلاقة بين المكان والزمان. وإن ذلك لينتأ ناصعا من الغلاف والعنوان :

الكتاب

أمس المكان الآن

حيث يقحم المكان فى سياق سلسلة مكوّنين للزمان هما الأمس واليوم. ويبدو هذا الإقحام إشكاليا، خصوصا فى ضوء ما سأقوله فى فقرة لاحقة : فهو من جهة إقحام تجاورى، لا يحكمه منطق توالد أو تشابك، ويقدم الأمس على المكان؛ لكنه، من جهة أخرى، يمنح المكان مركزية عالية بوضعه فى وسط السلسلة والسماح له بالإشعاع باتجاه ما قبله وما بعده. ومن الشيق أن السلسلة متصلة لا تفصل بين مكوناتها فواصل، فهى تسمح بقراءتين على الأقل: «أمس والمكان والآن» ثم «أمس هو المكان الآن». ومن الضرورى أن نتقصى جميع المواطن فى النص التى تجتلى فيها العلاقة بين الزمان والمكان لمتابعة اكتناه الإشكال المطروح. وإذا كان الزمان والمكان يبدوان فى الفكر العام طرفى ثنائية ضدية، فإن النص يلغى، فى مقاطع منه، هذا التعارض بينهما ويكشف التواشج الجوهرى فيهما، وعلاقة التوليد النابعة من المكان للزمان :

وأجاهر أن الزمانْ

ليس إلا دمًا

يتبجس من شريان المكان.

(ص ١٨٩ مصندق)

ويعمق هذه العلاقة فعل «يتبجس» بدلالته اللغوية وبصيغة التشديد على الجيم منه، كما يعمقها امتلاك المكان لشريان واحد، لا لشرايين عديدة، كما هو المألوف من التعبير فى مثل هذه الحالة. وإذا كان للمكان شريان واحد، وكان الزمان ليس إلا دما يتفجر ويرشح منه، فإن تحكم المكان بالزمان وكنهه ومساره يكون كليا لا تشوبه عوامل أو فاعليات أخرى. ولقد نشأ أدونيس فى أحضان فكر فلسفى يسند إلى المكان (الجغرافيا) دورا أسمى فى صياغة التاريخ، ويحدد نشوء الأمم بطبيعة المكان ودوره وخصائصه. وها هو ذا يمتاح من معين هذا الفكر ناقلا إياه إلى سياق مغاير ومماثل فى الوقت نفسه، لكن مضمنا مقولته أبعادا تتجاوز السياسى المباشر إلى الوجودى القصى وما يتماس مع الماورائى (الميتافيزيقى) الأبدى. وعلى أهمية تناول أدونيس هذه المعضلة، فإن بحثها بتفصيل أبعد فى هذه الدراسة يبدو صعب المنال، فهى تحتاج إلى تحليل واف وتأمل دقيق لكل مكان تتجلى فيه فى النص، ولكل زمن تتجلى فيه كذلك، إذا كان لنا أن نعمل بروح المقولة التى يبلورها (الكتاب) نفسه عن العلاقة الجذرية بين الزمان والمكان. ولعلنى أقوم بهذا العمل فى مكان وزمان آخرين.

١ ـ ١

ولعل أول ما يلفت النظر على صعيد سيرى (يتعلق بحياة الشاعر والسياق المكانى والزمانى لعمله الإبداعى) أن أدونيس ينتج هذه القراءة الأكثر شمولا وعمقا وتعددا فى المنظور وضخامة وجذرية وشخصانية وحميمية، وهو يعيش خارج الفضاء العربى الذى يقرأه. فكأنما إيغاله فى النأى الفيزيائى عن المكان والزمان لا يزيده إلا انغماسا وتجذرا فيهما؛ وكأنما تجربته فى المنافى الأوروبية تجربة عودة جذرية إلى الموطن والفضاء الخاص، إلى الرحم الملفاف حيث يظل

مكنونا أبدا؛ وكأنما كل مكان يعيش فيه يظل طيفا لا يحفر نفسه فى مرآة روحه وغياهب وعيه ولاوعيه التى يظل يحتلها مكان واحـد لا ثانى له هو الكوفـة، المدينة ـ الرمـز كـمـا يشكلها: مسرح البدايات الواعدة العذبة، والطفولة الجميلة، والمآسى والفجائع ، ومفازة الكوابيس ومهامه الأحلام الممزقة، التى فى ترابها وفضائها تشكل وتعجّن وتصلب الزمان الذى هو تاريخ أدونيس الشخصى وتاريخ متنبيه المضيّع (بكسرة على الياء وبفتحة) الرائى المفجوع فى الآن ذاته، وفى كل أوان لهما.

ومن الجلى تماما أن فى هذا الفعل نوعا من الإقصاء للفضاء الذى يعيش فيه أدونيس والانبتات عنه. مما يؤدى إلى الإسهام فى تشكل ظاهرة ثقافية جليلة الأهمية والدلالة فى شعر المهاجر العربى الآن أسميتها فى مكان آخر «تأسيس الغيتوية الثقافية» . ولابد أن يأتى يوم يقوم به باحث ما بدراسة هذه الظاهرة التى يسهم فى تشكيلها عدد كبير من الشعراء والمبدعين العرب الذين هاجروا خلال ربع القرن الأخير بالتحديد إلى الغرب وبقاع أخرى من العالم. وسيكون شيقا بحق أن نقارن بين علاقة هؤلاء المهجرين الجدد وعلاقة أجيال سابقة من المهاجرين العرب، فى فترات تاريخية مغايرة للفترة الراهنة، بثقافات المهاجر التى نزحوا إليها وبمجتمعاتها. أى فرق كبير سيبدو إذ نقوم بمثل هذه المقارنة بين علاقة جبران خليل جبران، مثلا، بالثقافة الغربية وعلاقة شاعر تربطه بجبران وشائج كثيرة ومتينة، هو صاحب (الكتاب) . وكم سيكون مثيرا أن نقارن على هذا الصعيد بين الشاعر الذى ابتكر النبى، ونبيه، الشاعر الذى يتقمص المتنبى، ومتنبيه.

١ ـ ٢

ولأن أدونيس يحل عـمله الجـديد فى المكانة التى يختارها له، فإن بوسعى الاحتفاء به بالقول: هوذا الكتاب لا مراء فيه، بمعنى أنه بحق درة تاج شعر أدونيس وخاتمة نصف قرن من الإبداع الشعرى، والصراع مع اللغة، والأشكال، والمكونات التاريخية للثقافة، ومعطيات العالم المعاصر، ومع النفس، والمكان، والزمان. هل يصمت أدونيس صمتا طويلا أو نهائيا بعد هذا (الكتاب) ، وقد أكمل لنا عطاءه الشعرى؟ أم يخلع الفضاء الذى يحتله، ويهشم جدران الجيتو الروحى والفكرى الذى يقطنه، ويمضى باحثا من جديد عن فضاء آخر لشاعريته النادرة وبهاء لغته التى لا تكاد تضارع؟ ذلك واحد من الأسئلة الكثار التى يفرضها أدونيس علينا بـ (الكتاب) ، هو الذى علّم أن نطرح الأسئلة ونبتهج بها أكثر مما نقدم الأجوبة ونطرب لها. وإن إجابتى المبدئية لتميل إلى البديل الثانى، لما فى أدونيس من نذر فذ لنفسه للشعر ومن إيغال غورى فى منابعه، وإشكالاته، وطبيعته، ودوره فى الوجود، فيزيائيا وماورائيا. أوليس أحد أصوات كتابه هو الذى يقول:

لا وقت فى الأرض، إلا

لكى نجعل الأرض شـعـرا. (ص٢١، هامش الصندوق)

كما يقول:

وطن لا يولد ، أو لا ينمو

فى حضن قصيدهْ ،

رئة مسدوده.

(ص ٢١٢ هامش الصندوق)

ـ ٢

تاريخيا، يشتق «الكتاب» وجوده من فعل الكتابة الفيزيائى، أى من تحويل التشكيل الصوتى للغة إلى تشكيل بصرى. لا كتاب دونما كتابة. ولقد قامت دراسات واسعة ومثيرة للعلاقة بين الشفهى والمكتوب، بين المروى حفظا والمدون، بين الذاكرة وإعادة إنتاجها للصوت المحفوظ والتسجيل واستعادة العين له دونما ضرورة للحفظ. ولست هنا فى معرض مناقشة مثل هذه المسائل. غير أن جانبا واحدا من اشتقاق «الكتاب» من الكتابة يعنينى لعلاقته المباشرة بنص أدونيس. ذلك هو نقل الشعر من كونه مادة صوتية تقوم على تنظيم ما، وتشكيل للغة صوتيا، إلى كونه مادة مكتوبة تقوم على تشكيل اللغة تشكيلاً هندسيا فى فضاء ينظم على أسس من العلاقات المساحية والفراغية بين الكلمات والكتل. فى

مثل هذا التنظيم الذى ينتج ما سأسميه هندسة الفضاء/ النص، ينشأ إيقاع فضائى مواز للإيقاع الصوتى الذى يشكله الشعر، وترتسم بين الكتل الإيقاعية/ البصرية علاقات لا تقل أهمية عن العلاقات النابعة من المستوى الدلالى للمكونات اللغوية منتظمة فى تركيبات نظمية منتجة للمعنى. بل إن الدلالات الفضائية قد تفوق فى أهميتها أحيانا الدلالات المعنوية. وفى أصول هذا التحول للغة الشعرية فاعليات إبداعية عربية وصلت ذروتها فى أعمال الجليانى الأندلسى مدبّج (ديوان التدبيج)، وهو نص ساحر لا أعرف مثيلا له فى العالم. وقد نما فى الشعر الحديث اتجاه أسمى الشعر المحسوس (Concrete Poetry) يقوم علىْ أسس صاغها الجليانى قبل قرون لكنها نسبت خطأ وجهلا إلى جيوم أبوللينير.

فى نص أدونيس الراهن، اكتناه جميل لهذه الأبعاد الكتابية أو، تسمية أدق، لمكتوبية اللغة الشعرية، وهندسة للفضاء مبتكرة، بارعة، كثيفة الدلالات، ناضحة بالثراء. هنا يهندس الفضاء بحيث ينقسم، فى معظم أبواب (الكتاب)، إلى ثلاثة حيزات أو مساحات أولى، سأسميها (م، ع، ص) كى يمتنع وجود أى علاقات تراتبية فى التسمية، كما كان سيحدث لو أسميتها (أ،ب، ت) مثلا أو (١، ٢، ٣). أما الحيز (م) فإنه يحتل فضاء فى يمين الصفحة وتتوالى الكلمات والأسطر فيه فى فضاء محدود متجهة إلى أسفل الصفحة بعد مسافة قصيرة. وأما الحيز (ع) فإنه يحتل قلب الصفحة أو المركز منها مصندقا بخط متصل، وهذا الصندوق يشغل مساحة أكبر من فضاء الصفحة. وأما الحيز (ص) فإنه إلى يسار الصفحة ويشغل مساحة أصغر. وهناك انقسام فرعى للفضاء (ع) داخل الصندوق يتخذ شكل هامش سفلى مفصول عن المتن لكنه ينتمى إليه فضائيا (فهو محصور داخل الصندوق مثله)، على مستوى التركيب والدلالة والانتماء إلى الصوت غالبا. وتختلف خصائص الحيزات كتابيا، فالحيز (ع) مطبوع بحرف كبير قياس ١٥، أما الحيز (م) فبحرف أصغر قياسه ١٣ (ولا يحدث ما يبدو خطأ فى هذا الوسم الطباعى إلا مرتين أو ثلاثا). ثم إن الهامش لما هو داخل الصندوق مطبوع بحرف قياس ١٦ أكبر من حرف متنه، فيما يظهر هامش التعليقات الأيسر (ص) بحرف ١٢.

كذلك تختلف الحيزات من حيث درجة انتظامها وبروزها عبر (الكتاب) كله. وأكثرها انتظاما وبروزا واستمرارا عبر الكتاب هو الحيز (ع). أما (ص) فإنه أقلها بروزا وانتظاما. ويقع (م) بينهما من حيث درجة انتظامه، وهو متفاوت تفاوتا شديدا، فهو كثيف فى بعض الصفحات حتى ليفيض عن فضائه المحدد له ويتناثر تحت الصندوق الحاصر للحيز (ع)، وهو يغيب عن كثير من الصفحات كلما ازداد النص تقدما باتجاه القسم رقم VIII؛ حيث تتغير هندسة النص كله.

إضافة إلى هذا التشكيل الهندسى للفضاء، هناك انقسام أوسع على مستوى تشكيل النص الكلى. فهو ينقسم إلى أقسام (أو أبواب) متعددة متباينة، أبرزها أقسام مرقمة بالأرقام اللاتينية من I إلى VII، وتتلو ذلك أوراق مضافة إلى الأصل تحمل رقم VIII، ثم قسم يحمل الرقم IX بعنوان الفوات ثم القسم العاشر X والأخير من هذا الجزء من (الكتاب) بعنوان توقيعات. وفى كل قسم اقتباس من شعر المتنبى مدرج تحت الرقم مباشرة. وتفصل بين بعض الأقسام «فاصلة استباق» مغايرة فى تنظيمها ونمط طباعتها والروح الطاغية عليها لغيرها من أقسام النص.

وداخل كل من الأقسام I إلى VII هناك قسمان رئيسيان: الأول لا يعطى اسما محددا، والثانى يعطى اسم الهوامش، مما يشعر بأن الأول له مكانة ضمنية هى مكانة المتن. وتحتل جميع الهوامش، فى كل الأقسام، المكانة المركزية أو اللبابية التى يحتلها صوت المتنبى فى ما سبق وصفه، وهى جميعا مصندقة. بكلمات أخرى، تبدو الهوامش بانتظام حلقات للصوت نفسه الذى ينطق به المتنبى، مع أنها جميعا ذات طبيعة التباسية مزدوجة، إذ يمكن بسهولة قراءتها بوصفها أيضا منطوقا للصوت المتلبس أو المتقمص لصوت المتنبى[1].

ومن الجلى فى هذه الهندسة للنص أن أدونيس يقوم بلعبة بعيدة الأهمية والدلالة؛ إذ يقلب العلاقة التقليدية المألوفة بين المتن والهامش، فيحل الهامشى فى المركز، ويقصى المركزى إلى حافة الهامش. فإذا كان نص الحاشية

فى تفسير للنص القرآنى ، مثلا، يجسد هامشا ذا مكانة أدنى فى علاقته بالمتن الذى يحتل مركز الصفحة، فإن التاريخ المؤسس الذى يعتبر فى الثقافة مركزيا ينفى فى (الكتاب) إلى فضاء الحاشية. أما فى قسم الهوامش، فإن الهامش يقوم وحده على الصفحة، مصندقا، فتصبح له فرادة مضاعفة وكأنه نفى أى احتمال لكونه واقعا فى سياق أوسع منه أو محيط به أو محتل مكانة الحاشية منه. ولهذا التوزيع الهندسى تجذر فى الرؤيا والتصور اللذين ينطلق منهما أدونيس واللذين يريان فى ما اعتبر هامشا فى الثقافة العربية المركز الفعلى الإبداعى المحرك والمطور لهذه الثقافة، وفى ما اعتبر مركزا حاشية تجمدت فى مكانها لا تطرأ عليها التحولات والتغيرات. على صعيد آخر، يشى فعل أدونيس بأن الفرد وتاريخه هما مركز الوجود، أما الجماعى فإنه أدنى مرتبة (مع أن تاريخ الجماعة يصنع تاريخ الفرد ثم ينطلق الفرد لصياغة تاريخ للجماعة ولنفسه). فالفرد هو الذى يحتل الصندوق عبر (الكتاب) كله. وفى قسم الهوامش يخصص لكل فرد منتقى صندوقه المستقل، وليس هناك من صندوق واحد تحتله جماعة، حتى ممن يمثلون قوة تغييرية أو إبداعية بالنسبة إلى المتنبى والصوت المسيطر (القرامطة، مثلا). ويستخدم حجم الحرف الطباعى لتأكيد هذا التصور وبلورته إلى درجة أشد اكتمالا ونصاعة.

تقتضى هذه الهندسة المدهشة للفضاء قراءة للنص سأصفها بتفصيل بعد قليل. لكن من بالغ الأهمية الآن تحديد مضمون الصوت الذى يشغل كلا من الحيزات التى ميزتها.

أما الحيز (م) فينطقه صوت مركب، ملتبس، تطابقى أو تراكبى. إنه صوت السارد الأول الذى يعادل فى هذا النص الصوت السارد فى (ألف ليلة وليلة) الذى يسرد الحكايات كلها مندرجة فيها شهرزاد وما ترويه. ومثلما ننسى كثيرا وجود هذا الصوت الخالق وننسب (ألف ليلة وليلة) إلى شهرزاد كصوت راو، فإن ثمة خطرا فى أن ننسى صوت السارد الخالق فى نص أدونيس ونرى الحيز (م) منطوقا للراوى المذكور على الصفحة فيزيائيا فقط. واحتياطا ضد ذلك، سأسمى الصوت الأول، «الصوت المسيطر» سارد النص فى لحظة النطق له والإفصاح عنه: الصوت (خا)، وهو الوحيد الذى سأرمز له بحرفين لأظهر طبيعته المركبة، فيما أرمز لكل من الأصوات الأخرى بحرف واحد، إذا نشأت حاجة إلى الترميز.

تتعدد الأصوات الناطقة ضمن حيز الصوت (خا) وتلتبس أحيانا وتستخدم لتمييزها مصطلحات أخفقت رغم بحث جاهد فى التمييز بينها، وأميل إلى الاعتقاد بأنها أفلتت من سيطرة المؤلف وتمايزت لغويا دون أن يكون بينها تمايز فعلى. أهمها الصوتان اللذان يردان بتسميتين هما «الراوى» و «الراوية». وأنا لا أرى فرقا بينهما، ولا أعرف لماذا لم يقتصر النص على واحد منهما فقط. ولا يبدو أن الدافع كامن فى الوزن الذى يحتاجه المؤلف فى مكان دون آخر (قال الراوى/ وثنى الراوية) (فعلن فعلن / فعلن فاعلن) لكنه قد يكون.

غير أن هذا الحيز لا يقتصر على كلام الراوى/الراوية، بل ينبثق فيه أيضا كلام الصوت المسيطر (خا) فى أكثر من صيغة. فهو مرة يسائل الراوية ويجبره على قول ما كان قد أخفاه أو لم يفصح عنه. مثلا:

ما الذى فعلته سجاح ، أيها

الراويه؟

ويجيبه الراوية:

تنبأت ، صار اسمها مثالا : «أعلم من سجاح».

(ص ١٥)

وهو حينا يفسر ما يرويه الراوية:

لكن الراويهْ

كان يروى دما آخرا:

(ص ١٧)

وهو حينا آخر يروى الراوية نفسه ويصفه :

يعرف الراويه

كيف يوغل فى فجر تاريخنا

ويضىء تقاويمه

كى يضىء المدينة ـ أوجاعها

وأسرارها ويضىء الطريق إلى

المتنبى.

(ص ٢١)

وهو حينا آخر يصف الراوية وما يعتلج فى داخله ونبرة صوته وموقفه مما يرويه من أحداث:

وثنى الراوى (فى نبرته غضب مر) (ص ٢٥)

وهو حينا يفضح جبن الراوية عن الرواية:

ما الذى قاله طليحة يا أيها

الراويهْ

وبماذا تنبأ ؟ لم يجرؤ الراويةْ

أن يردد إلا

نتفا من تعاليمه:

(ص ١٣)

ما الكتاب الذى كان بين سجاح ومسيلمة

أيها الراويهْ ؟

ـ لن أقول سوى ما توثقه

الكتب الباقية، ـ

(ص ١٤)

لكن أبلغ ما يفعله أنه يقول مرة وهو يسرد أمرا: «وكررت هذا على المتنبى، وكان يردد: ما زلت طفلا»(ص ٣٥)، حاصرا نفسه زمنيا فى سياق أضيق هو زمن حياة المتنبى، وذلك مما يزيده إبهاما ويشعر بأنه قد يكون أفلت من سيطرة المؤلف هنا أو هناك . ولمثل هذا الإفلات من سيطرة المؤلف، وهو يحدث بضع مرات، دلالات غنية تستحق الاكتناه، لكننى لن أتقصاها الآن.

يمثل الحيز الأيمن من الصفحة المسرح الذى تمسرح عليه أحداث التاريخ العربى (أو دراما الوجود الإنسانى فى التاريخ العربى) التى تصنع وعى المتنبى وتنفذ إلى غياهب لاوعيه لتتلطى وتكمن فيه، ولتصوغ عالمه النهائى ومواقفه من الوجود تاريخا وحاضرا، ومكانا وزمانا. وعلى هذا المسرح تتقافز الأحداث المأساوية والفجائع، منبثقة من بئر فياضة بالدم، ولا يبدو أن ثمة من قبس واحد لضوء أو من حدث واحد يبتعث الأمان والغبطة والبهجة فى النفس (مع أن ثمة أحداثا تتجلى فيها قيم النبل والإنسانية والعدالة، غير أن تأثيرها الفعلى هو تعميق حس المأساة لا تلطيفه أو مقاومته، (من ذلك مثلا النبل الذى يبديه علىّ حين تعرض عليه السلطة يوم مقتل عثمان). وما يصوغ وعى المتنبى هو أيضا ما يصوغ وعى الراوية/ الراوى، أو لنقل العكس، وهو أن ما يصوغ وعى الراوية ـ الصوت المسيطر (خا) ـ هو ما يؤول من قبل هذا الصوت بوصفه ما يصوغ وعى المتنبى التاريخى. ويتشابك الراوية والمتنبى، بل يتقمص كل منهما صوت الآخر فيصعب الفصل بينهما فى كثير مما يروى. والنص يصرح بطبيعة ما يدرج فى الحيز الأيمن وعلاقة وعى الراوية بوعى المتنبى حين يقول:

وثنى الراويهْ

مغريا سامعيه وقراءهُ

للهبوط إلى آخر الجحيم التى تتأصل

فى أرضهم وتواريخها ،

قال : أروى لكم

بعض ما خبر المتنبى وما هاله وما

صاغهُ

بعذاباته وبألفاظها وبسحر البْيان الذى

يتبجس من نكهة الرمز، أو لمحة

الإشارةْ

في نسيج العبارهْ.

سأخيل حالى لابسةحاله وأكرر تلك

الجحيم بلفظى ـ بسيطا ، مستضيئا بما

قاله ، أتقفى الضياء إلى ذروات

الكتابْ

بادئا بالترابْ .

(ص١١)

ويستمر النص فى هذا النبش الآثارى (الأركيولوجى) بلغة ميشيل فوكو، لذاكرة الراوية والمتنبى، دون أن يجد فيها من المكونات سوى المآسى والفواجع.

أمـا الحـيـز الأوسط المصندق، فـإنه يجلو الذات من الداخل، أو يسـعى إلى كـتـابة تاريخ داخلى للذات بكل هواجسـها وأحلامـها ومخاوفـها وقلقـها وتمردها، وبأبعاد تكوينها الشخصى النسبى ـ العائلى، والثقافى ـ المعرفى، والروحى المخطوف بالسحر وتشربات النبوءة والرؤيا، مما لا يندرج فى تكوين الذات على المسرح الخارجى للأحداث فى الحيز الأيمن. غير أن هذا التاريخ لا يتشكل فى عزلة عن التاريخ الممسرح فى الحيز الأيمن، بل يدخل هذا الأخير فى تكوينه ويجعله وعيا فجائعيا أيضا. وينضح الحيز الأوسط بغنائية وشجو وجماليات مدهشة الثراء والشفافية والنورانية تسهم فى تشكيلها خاصة البنى الإيقاعية العجيبة التى بها يصوغها أدونيس والصور الشعرية الفائقة التى فيها تتجسد. إن هذا الحيز عصارة الفن الشعرى لدى أدونيس، كما سأظهر فى فقرة أخرى. وهو يسعى إلى أن يشكل النقيض لتركيب الحيز الأيمن، والحركة السيمفونية التى تملك القدرة على، والرغبة فى، تجاوزه والخلاص من فاعليته التدميرية، لكنه لا يمكن أن يكون نقيضا خالصا أو حقيقيا، إذ إنه أصلا من نتاجات الحيز الأيمن ومولداته تبعا للمقولة الجوهرية للنص (أى أنه أقـرب إلى الحـركـة الموسـيـقـيـة الطبـاقـيـة (Contrapuntal) . إلا أنه يناقضه بحق على صعيد الشعرية: اللغة والصورة والتركيبات الإيقاعية والمكونات الجمالية. وسأناقش ملامح التعارض فى فقرات قادمة. أما الهامش الذى يقع داخل الصندوق فى الحيز (ع)، فيبدو أنه يتوزع بين إشارات لمحية تضيء صوت المتنبى، وأخرى مستقلة عنه نسبيا وعامة الدلالة. وبوسع المرء لذلك أن يعتبرها إفصاحا آخر ينبع من عالم الصوت المسيطر الكلى (خا) مجسدا أبعادا أخرى له. وتكثر فى هذا الحيز الإشارة إلى شخص بصيغة المفرد الغائب (هو) التى ترتبط بشكل غالب بالمتنبى. وهذا الحيز الفرعى تام الانتظام فى وروده فى كل صندوق يحتله صوت المتنبى (ما عدا ما يرد من ذلك فى الأقسام الفرعية المسماة «الهوامش»).

أما النقطة الأخيرة التى تستحق التأمل فى تشكيل النص الهندسى فإنها افتتاح الكتاب بالتوزيع الذى وصفته أعلاه للأصوات فيه، ثم انتهاء هذا التوزيع تماما فى ختام القسم السابع وورود الأوراق التى يقال إنها عثر عليها فى أوقات متباعدة وألحقت بالمخطوطة، ثم ورود قسم «الفوات فى ما سبق من الصفحات» والاختتام النهائى للكتاب بثلاثة نصوص قصيرة من «التوقيعات». إن هذه الملحقات جميعا تشغل حوالى تسعين صفحة من الكتاب. وهى جميعا نصوص مفردة كما هى النصوص عادة فى كتب الشعر، أى أنها لا تستخدم هندسة الصفحة التى اتبعت فى ما سبق من (الكتاب). والدال هنا هو اختفاء صوت المتنبى، إذ لا يعود له وجود فى النص، فيما تتكاثر قصص القتل كثرة واضحة، وتورد أصوات رواة كثيرين يروونها. هكذا يستمر تاريخ القتل وينطوى صوت المتنبى الجميل الفاتن فى حنايا التاريخ، وينقطع، وتنقطع حتى أصداؤه. فينتصر، فى الواقع، تاريخ القتل (وهو الذى يبقى فى الصفحات الأخيرة من (الكتاب)، رغم أن التوقيع الأول يقول: «أشهد (فى هذا التاريخ الميت) ميلادا آخر/ لتواريخ أخرى». (ص ٣٧٧). ولا يبقى مما يحمل الروح التى بلورت صوت المتنبى إلا شعر تأملى بعضه من أجمل ما كتبه أدونيس على الإطلاق، لكن بعضه لا يرقى إلى مستوى شعره المتميز. وبين القطع الجميلة ما يتسم بسمات عملية تخييلية من النمط الذى أسماه عبدالقاهر الجرجانى «التعليل التخييلى» وهو يقوم على «مواهمة وخداع للنفس» لأنه يسعى إلى تسويغ مقولة لا تبدو منطقية

بالمقايسة إلى معطى من معطيات الطبيعة، مثلا، تقبله النفس، فتؤدى المقايسة إلى نمط من البرهنة على سلامة المقولة. ولقد أصبح هذا النمط من التخييل سمة من سمات شعر أدونيس المتأخر، وفيه قدر كبير من البراعة والشفافية. هو ذا نموذج له يدفع «تهمة» التكرار بجعلها فضيلة لأن الطبيعة نفسها تتسم به ولأن التكرار ليس تكرارا فعليا، بل يتضمن تنويعا ومغايرة مرهفين، أيضا:

علمته المحيطات إيقاع أمواجها ـ

علمته الصحارى رسوم الرمال وأشكالها،

لم يحسوا بأسرارها وبأسراره

لم يحسوا الفروقات في نبضه ـ وقالوا :

تتكرر ألفاظه

مثلما تتكرر أيامه، ـ

ضحكت وردةٌ

تتقلب فى العطر أوراقها .

(ص ٣٠٤)

ويبدو لى أن هذا النمط من المحاجة الذهنية، الذى يشكل ظاهرة لافتة في شعر أدونيس حديث العهد (لكنه أيضا وارد فى شعره الأقدم) ويكثر في سياق اتخاذ موقف دفاعى عن نفسه وعن شعره، يندرج فى إطار الإحساس بالرفض الذى أناقشه فى فقرة أخرى، وإن كان تجليا أكثر خفاء لهذا الإحساس.

ثمة نص آخر ينتمى إلى شعر التأمل فى الأوراق له تميزه الخاص، ويقوم على هذا التأويل البارع لحقيقة مألوفة ليخرج منه بنتيجة صادمة غير مألوفة:

يحيا الله وحيدا ،

لكن ، ما أعجبه ، ما آنسه ـ الشيطان

لا يحيا ، لا يقدر أن يحيا

إلا فى جسد الإنسان .

(ص ٣٠٥)

ولقد كان شعر المتنبى نفسه يحفل بأمثال هذه العمليات التخييلية والذهنية البارعة (كما كان يحفل بها شعر أبى تمام والمحدثين عامة فى العصر العباسى) ، مما يخلق تقاطعا بين صوته التاريخى وصوت أدونيس أصلا، ويسمح باعتبار «الأوراق» صوتا مزدوجا انفلت من صندوقه الذى كان قد أطّر فيه فيما سبق من النص. وقد يملك هذا الانفلات دلالة سيميائية أجدنى عاجزا عن إدراكها. لكنه قد لا.

ـ ٣

الفجيعة والمأساة هما بؤرة التكوين الأولى لكل من الراوية والمتنبى، بل للإنسان الذى ينتمى إلى هذه الثقافة وهذه التواريخ أيا كان (وذلك جوهر مأساوية شعر أدونيس وشخصيته، كما سأحاول أن أظهر فى فقرة تالية) . فالشاعر يولد فى المأساة ثم يبحر عبرها فى حياة هى تابوت يسكنه إلى أن يدخل تابوت موته. إن الحياة العربية نفق أسود تتطوح وتتهاوى جميعا عبره باتجاه المقر النهائى دون أن يتاح لنا فى أى لحظة الانفلات منه، أو رؤية الضوء خارجه، أو كسره وابتكار حياة فى مدار منفصل عنه. هكذا يجسد أدونيس مكان الولادة، وزمنها، وصيرورتها، فى رؤيا سوداء كالحة. وفى هذا السياق الأسود يولد كل من المتنبى والراوى والصوت (خا) المتقمص لكليهما والراشح لنفسه فى كليهما ليتقمصاهما. وهكذا يستهل (الكتاب) بهذه الفاتحة الفجائعية:

فى ذاكرة تلد الكلمات وتولد

فيها

تلد الأشياء وتولد فيها

لا تعرف حدّا

بين الماضى والحاضر

ولد الشاعر

فى رمل يعلو فى صعد

فى صحراء لغات ، ولد الشاعرْ

عاش ولكن فى ما يشبه تابوتا

سافر ، لكن فى ما يشبه مقبرة

فى طقس لا تخلو سنة منه ،

طقس للقتل (وقد لا يخلو يوم)

عاش الشاعرُ

طقس كان يعاش كأن رياح

الجنة تسرى فيه ، ومحابرها

والأقلامْ

فى هذا الطقس ، رأى الشاعرْ

وجه الكون ، وراح يضىء مداه

ويلقح باسم الإنسان الشعر

وكل كلام

ويلقح ما تلد الأيام .

(ص ٩)

ومن الجلى أن الاستجابة الوحيدة التى يقوم بها النص ـ الشاعر ضد هذه الولادة المأساوية، والعيش فى مقبرة، والطقس الذى يتمتع فيه البشر بالقتل والجريمة وكأنهما من رياح الجنة وما تمليه كتبها، هى أن الشاعر راح، من جهة، يضىء وجه الكون بنبشه الآثارى لأعماقه وراح، من جهة أخرى، يسعى إلى التأثير فى تكوينه (الماضى والراهن والمستقبلى) بتلقيحه باسم الإنسان. وفى فعل التلقيح دلالة مفتاحية تماما على رؤية أدونيس للدور الذى يمكن للشاعر أن يمارسه ، أو الذى مارسه بحق، وهو دور لا يسهل تحديده. فإلى أى حد يكون التلقيح باسم الإنسان للشعر ولكل كلام ولما تلده الأيام أيضا فعلا جذريا، نسفيا، تدميريا، وإلى أى حد هو فعل هامشى، تنقيحى، تعديلى وحسب؟ إن هذا السؤال لفى الجوهر من إمكان فهمنا عمل أدونيس ومشروعه الراهن الجليل. ولكنه يبقى مبهما، ملتبسا، لا ريب فى أن صراعات ونزاعات ستدور حوله ومن أجل تحديده وجلاء التباسيته وإبهاميته.

ـ ٤

يفتتح أدونيس (الكتاب) بسياق الرعب والقتل والدم والحياة التى تعاش فى مقبرة، كمادة من مواد الذاكرة المختزنة للتاريخ الخارجى، فى الحيز الأيمن من النص. وقد يتخيل المرء أن مسرحة هذا الرعب كله قد تؤدى إلى التطهر من كوابيسه تدريجيا بحيث يبلغ النص نهاياته وقد سلخها عن جسده. غير أن ذلك لا يحدث، بل تنسرب رؤيا الرعب والقتل إلى الحيز الأوسط المصندق، حيز التاريخ الداخلى للمتنبى ولمتقمصه (بكسرة تحت الميم وبفتحة فوقها)، ويصل النص نهاياته وقد هجع هذا الرعب الكابوسى والقتل الطقوسى بمتعة والتذاذ فى حنايا الداخل واستبطن حناياه، فهو ينز بها ويفيض. هو ذا متجليا بصوت المتنبى نفسه وصوت تجلياته المتعددة:

الحياة ، كما نتقلب فى جمرها،

انشقاق ،

جسد لا يكف عن الرعب من

رأسه.

(ص ٢٨٨ ، هامش الصندوق)

رمل غنى لرياحٍ غنّت :

آبار ملئت بدم الآباء وبالآباءْ

تتفجر فى جوف الأبناءْ.

(ص ٢٨٩ ، هامش الصندوق)

ضع يديه ،

ضع بقية أعضائه الهامدةْ

فى الرماد ، وضع رأسه ، ساخنا

فوق صحن على المائدة .

(ص ٢٩٦ ، هامش الصندوق)

٥ -

تتعدد مقومات تاريخ القتل وتتباين، بعضها صراع عقائدى مذهبى، وبعضها خلاف فى الرأى، وبعضها ببساطة نتيجة لمجرد أن يفكر الإنسان، وبعضها لأنه قد يمتلك أفكارا خاصة به؛ ومنها ما يكون لحلم، ومنها ما يكون لممارسة الفعل. غير أن فى الجوهر من ذلك كله مقولة السلطة بكل أشكالها، السياسية، والدينية، والإلهية، والصراع على امتلاك أعنتها واستغلال ما تمنحه من ثروة وجاه وجبروت. وبين البدء والنهاية فى (الكتاب) تبرز صورتان تنسخ إحداهما الأخرى وتجلوها: صورة العرش المصنوع من أجساد القتلى، لكن المدعى لنفسه نورانية السماء والجنان، والمتأصل فى أحلام الأنبياء التى تحوّلت إلى تشريع للقتل وتبشير به ومباركة له. هو ذا أول تجل لها على صفحة مبكرة:

إنه العرش يصقل مرآته -

صورةً للسماءْ

ويزين كرسيه

بشظايا الرؤوس ،

ورقش الدماء .

(ص ١١، هامش الصندوق)

وهو ذا تجل آخر على صفحة على مشارف الختام، لم يخضع لتغير أو تحول:

سبحانك يا هذا الكرسى -

مصنوعا برؤوس قطعت ،

مصبوغا

بدم - طفل حينا ، شيخ حينا ،

منسولا، جزءا جزءا

من أحلام نبى ،

سبحانك، يا هذا الكرسى .

(ص ٢٩٦، مصندق).

وهو ذا تجل آخر فى الختام تماما، يتواشج فيه السماوى بالأرضى بالصراعات المذهبية، كما يتوحد عامل السلطة بصاحبها الأعلى:

- غيره ، قلتم : مسجد حرام ؟

طوقوا كل أبوابه

عندما أرفع العمامة عن رأسى، افجأوهم

واحصدوا غابة الرقاب بأسيافكم ، وقولوا :

هو ذا مسجد الفناء .

السماء يد فى يدى

والخليفة منها : لا يشاء الذى لا أشاء .

(ص ٣٥٦)

٦ -

ينسب أدونيس كلام الراوية/ الراوى والحيز الذى يشغله إلى «الذاكرة» معلنا بذلك - فيما يبدو - أن ما يروى هنا حصيلة مادة تختزنها الذاكرة من مرويات مدونة راسخة متعارف عليها وغير قابلة للجدال أو التشكيك. وتتضمن هذه التسمية تمييزا لهذه المادة، عن المادة المنطوقة فى الحيز (ع)، وهو حيز صوت المتنبى غالبا، بمعنى أن مادة هذا الحيز الأخير ليست من منتجات الذاكرة بل هى بكر، مبتدعة، مؤلفة. وهذا التمييز سليم وغير سليم فى آن: هو سليم من جهة أن ما يروى فى الحيز (م) هو فعلا مادة مستذكرة من المصادر التاريخية فى الأغلب، مع أن فيها قدرا من القول والتساؤل لا يندرج تحت ذلك، وأن مادة حيز المتنبى من تأليف الصوت الناطق له. لكن التمييز غير سليم من جهة أن مادة حيز المتنبى، والهوامش خاصة، هى أيضا من مخزونات الذاكرة، ففيها معرفة تاريخية بالمتنبى من جهة وبجميع المبدعين الذين يسميهم «الأسلاف الآخرين»، من جهة أخرى. والواقع أن النص نفسه ينسب الذاكرة للمتنبى فى هامش مهم هو:

ما الكتابة ؟ ماذا سيكتب ؟

أطياف ما حفظته له الذاكره

أم سيكتب نيرانه الساهرهْ ؟

(ص ٢٧١ ، هامش الصندوق)

كلا الحيزين، إذن، من نتاج الذاكرة لكن بدرجات متفاوتة. بيد أن الفرق بينهما جذرى : إنه فرق بين محتويات كل من الذاكـرتين: الذاكـرة الأولى مـحتـشـدة بالتـاريخ الجـمـاعى ـ المذهبى، تاريخ القـتل والصـراع والموت والدم والجمـاجم والاغتـيـالات والغـدر والخيـانة وتزوير التـاريخ؛ والذاكـرة الثـانيـة تفـور بالأفـراد، بالمبـدعين ، المغـامـرين، الخلاقين، المتجاوزين، حملة مشعل الحقيقة الذين تعتبرهم هامشا على المتن التاريخى، مقدمة بذلك تأويلا خاصا بها، إذ ليس ثمة من دليل على أنهم اعتبروا هامشا على المتن من قبل الذاكرة التى تختزن هذا المتن فى الواقع التاريخى (ومن فى هذا المتن اعتبر امرأ القيس والمتنبى، مثلا، هامشا؟)، وهذه نقطة على قـدر كبير من الأهمـيـة تستحق المناقشة بتفصيل فى مكان آخر .

ـ ٧ ـ

فيـمـا يبـدو عـالم الراوية، والذاكرة التى تولده ويولدها، مـسكونا ومـشـبـوحـا بالرعب، والجـريمة، والانشـراخـات والصـراعات، والقـتل والدم، وخـاليـا من نعـمـة الحلم والتيه والتشوّف، ومحدودا وحيد البعد، فإن عالم المتنبى يبدو نقيضا لذلك كله: تعدديا، يرتع فيه السحر والغيب والنبوءة والتشوف والحلول فى روح الأشياء والتدثر بعناصر الطبيعة؛ كما يبدو جماليا، مترف الإيقاعات، نابضا بالتواصل مع الآخرين، من أسلافه وغير أسلافه، مفتونا بالسؤال والتكهن والاكتناه، لا يبقى بابا مغلقا لا يفتحه، ولا يخيفه قول تنبس به شفتاه، يطرح أسئلة موجعة عن النبوة، والعالم الماورائى، والتشريع، والفقه، واللغة، والشعر، وينصهر فى النزوع إلى عالم أبهى، ويبتكر لنفسه آمادا فسـاحـا يطوف فيـهـا (آمادا من الحلم والواقع)، ويحتفى بالجسد والمعصية والانتهاك، ويذوب فى ذاته معلنا تجواله الأبدى وهيامه بالرحيل خارج كل الحدود والقيود. غير أن التعارض الأعمق بين الحيزين (م)و (ع) هو التعارض النابع من تشكيل بنية كل منهما، وهو تعارض بين لغة السرد التقريرى، المتقطع المبعثر، اللامتواشج بل المشلّى، ولغة النجوى الحـمـيـمـة والتأمل المشحون انفـعـاليـا، والزمن العـضـوى. هكذا يعـارض أدونيس بين تقنيـة الرواية وتقنيـة الشعر، كما يراه: رؤيا كاشفة، ولمحا وإضاءة وانخطافا روحيا ولغويا، وكثافة وتواشجا وتوحيدا، وأثيرية سحرية. وتتسم لغة السرد فى الحيز (م) بأنها ليست توالدية بل تراكمية: إن ما يتنامى على الصفحة فيزيائيا تعاقبى خالص يتلو بعضه بعضا زمانيا وعلى فضاء الصفحة فقط، لكنه لا يتوالد توالد الجسم الحى بعضه من بعض. وتؤدى تراكميته، بعد عشرات من الصـفحات، إلى توليد شعور بالعقم والملل؛ لأن هذا التمدد الفيزيائى لا تنمو فيه حياة داخلية تواشجه وتلاحمه. فطبيعة الزمن هنا ليست حيوية (ديناميكية) عضوية، بل تراكمية تكديسية. إن تاريخ القتل بهذا المعنى تاريخ عقيم، تكديسى، يمنع نشوء حياة داخلية فى النص، تماما كما منع نشوء حياة حقيقية فى جسد الأمة نفسه.

أما زمن نص الحيز (ع)، فإنه تواشجى توليدى؛ وهو يبدأ فعلا بولادة المتنبى واعتزازه وتولهه بأبويه وبالمكان والزمان اللذين ولد فيهما، على عكس ولادة زمن القتل، وهى ولادة التاريخ سنة ١١ هجرية؛ لأن هذه الأخيرة هى ولادة لإعدام الحيـاة ولنكران الأبوة والبنوة والنسب الحى، ولقـتل الخلف السلف ووراثة القاتل المقتول. وهى تجسد فعلا نكران أهمية الرابطة الحياتية الدموية بين النبى ومن ورثه، وبشكل خاص على بن أبى طالب:

عجبا ، كيف دشن عصر النبوة والراشدين

بالقتال وبالقتل والقاتلين ؟

يسأل الراوى حائرا (ص ٢٣) . ويصف صوت المتنبى هذا التـاريخ بأنه «إمـام يحـيـا فى مـوت إمـام» (ص ٢٠ مصندق) . وزمن المتنبى ليس تعاقبيا، فهو لا يسرد سرداً روائيا عاديا، بل سردا شعريا: إنه زمن نفسى رؤيوى روحى، يتداخل ويتقاطع ويتكسر بتقنيات الشعرية الخلاقة التى لا تسند قيمة للزمن التاريخى الرياضى بل تلغيه وتتجاوز مقتضياته. وما

يولده زمن المتنبى هو الشعور بالتفجر الدائم للحياة، وتغير وجوهها، والتواشج العميق بين مكوناتها الإنسانية ـ الإنسانية، والطبيعية ـ الطبيعية، والإنسانية ـ الطبيعية (راجع فقرات الخيال والصورة من هذه الدراسة) فى مقابل انتفاء الطبيعة تماما، وانتفاء التواشج بين الإنسان والإنسان وبين الإنسان والطبيعة فى تاريخ القتل. وحين ينسرب تاريخ القتل إلى زمن المتنبى ووعيه فإنه يدرج فنيا فى لغته النورانية ـ إلا فى مقاطع نادرة («زنديق هذا الشاعر»، مثلا، ص ٢٤٠ مصندق) ويصهر فى البؤرة الروحية، ويحول إلى طاقة مولدة (تولد كلا من المأساة والتمرد عليها وشهوة تجاوزها) ويبطل أن يكون خارجيا عقيما متبعثرا فى فقرات تراكمية. وأيا أثار زمن المتنبى من الاستجابات، فإنه قطعا لا يثير الشعور بالملل والضجر والعقم.

لقد شكل أدونيس تاريخ القتل بمجازفة فنية حقيقية غير مضمونة النتائج على مستوى القراءة. فهذا التاريخ كما شكله يثير الشعور بالملل، كما قلت، وبعقم العمل السردى الذى لا ينتج نسيجا سرديا مثيرا بشخصيات نابضة بالحيوية، وكلما تقدم المرء فى (الكتاب) ازداد هذا الشعور حدة: لماذا يستمر الشاعر فى مراكمة هذه الأحداث القاتلة الرتيبة؟ وأى جدوى فى ذلك؟ يبدأ المرء بالتساؤل. ويميل المرء إلى الرغبة عن متابعة القراءة، لأن ما سيلى ليس إلا تكرارا لما مضى. لكن كل هذه المشاعر والاستجابات جزء من المعجزة الفنية التى يحققها (الكتاب) : فهذا الشعور هو بالضبط ما يجسده تاريخ القتل نفسه، من تكرار وإملال وانعدام للحيوية وإثارة للنفور ـ هل أقول التقزز ـ والرغبة فى انتهائه والانصراف عنه، وبعض ما يسعى النص حثيثا إلى إثارة الشعور به لدى القارئ إزاء هذا التاريخ. وزمن المتنبى هو النقيض لذلك كله: زمن المفاجئ الذى لا يمكن التكهن بما سيلى منه، والقدرة على الإثارة، وابتعاث تلك المشاعر الغنية بسحر الخفاء، والغياب، والحلول، والتواشج، والسرية... إلخ. ويمكن تقصى هذه المستويات من التعارض بين الحيزين (م) و (ع) إلى ما لانهاية، وتتبعها فى مكونات النص الفنية واللغوية والإيقاعية إلخ، لكن ذلك مما لا ضرورة حاسمة له الآن.

لكن ، رغم كل التعارضات فإن الصوت الناطق للمتنبى لا يغفل الحقيقة الفاجعة، وهى وعيه بتاريخ القتل وذاكرة الصراعات والرعب، فهما جزء أساسى من تكوين روحه ولجحه وعذاباته. وسحر تكوين المتنبى يشتق من هذا التعدد فيه؛ ولو كان نتاجا فقط لتاريخ القتل وكوابيس عالم الذاكرة لما كان لنص أدونيس ما له من ثراء وفتنة. غير أنه بتكوينه هذا يقوض مقولة (الكتاب) الأساسية التى تفترض أن ما كان يحتم ما سيكون. وإنه لنعم التقويض، كما هو التقويض فى كل عمل فنى عظيم. هو ذا المتنبى، رغم سلطة القتل وحز رقاب من يجرؤون على التسآل الجرئ، يتأمل عوالم الخارق والنبوءة وتزييف النبوءة والجسد وبهاء المعصية والعصيان والغواية والخروج، ويجسد تيهه، وينصب بعض أسلافه منارات لتيهه، ويقول ما يقال وما لا يقال:

الشياطين ألطف جسما،

وأحدّ عقولا من الناس ، أعرف منهم ،

ولا آفة فيهم»

هكذا أجمع الأولون

وأنا المتأخر أصغى، وأقتص آثاركم،

أيها السابقونْ

(ص ٢٨ ، مصندق).

عنوان حوار

ـ «كيف تخير إبليس

زوجته؟

ألها إسم»؟

ـ «ذاك نكاح لم نشهده.»

(ص ٣٨، مصندق من الهوامش).

عنوان حوار

ـ «فى وجهك شىء من إبليس» ،

ـ صدقت ، كبير الإنس شبيه

بكبير الجن.»

(ص ٣٩ مصندق من الهوامش)

أترى ، يتعذر بينى وبين السماء اللقاء ؟

ولماذا ، إذن ،

لم يجئ أى لوح للعروج وللوحى ، هذا المساء؟

(ص ٦٠ مصندق)

ضد ما نبذته السماوة ـ ما يتكون

من رأس رمح ومن حد سيف ، ومن

جثة تتدلى ، ورأس يُحز ،

وضد المدون باسم الخليفة فى

كاغد ليس إلا دما .

ضده ، ضدُ تلك المعاقل ،

تلك البروج

نحتفى ، نتهجى

فى السماوة سر الخروج ، الخروج.

(ص٦١ مصندق)

رحم المعصيهْ

تتموج ، تدخل فى عيدها ، ـ

هيئوا الأغنيه.

(ص ٦٣ مصندق)

المهلهل التغلبى

ليكن ـ مثلما قلتَ، باسم النشيد وآلائه

الجاهليهْ

سوف نهتف للأبجديه :

جاسدينا ـ خذينا ودورى بفلك القصيدة فى

فلك المعصيهْ

كى نرد إلى الأرض زهو الحياة، ونسترجع الحب والخمر والأغنيةْ.

(ص ٨٨، مصندق من الهوامش)

(ولاحظ هنا نسبة الآلاء إلى نشيد الجاهلية، فى عملية تناص بارعة دالة مع «فبأى آلاء ربكما تكذبان» ومع اللعبة الفنية التى كان يلعبها أبو نواس بالطريقة ذاتها:

أثن على الخمر بآلائها

وسمها أحسن أسمائها

أتركوه لتهيامه ،

يقرأ الغيب فى وردة

ويقول الكلام الذى ليس من

كلمات.

(ص ١٠٠ ، هامش الصندوق) .

لست من هاهنا أو هنالك ،

من ذلك العالم المنطفئ

قدماى تجيئان من طرق

لم تجئ

أتقدم فى ظلمات المكانْ

ترجمانا وضوءا لهذا الزمان.

(ص ١٠١ ، مصندق)

كيف تنفك من قيد هذا التشرد ،

من أسر هذى الإقامةْ

فى غياهب تلك الخلافة، أو هذه الإمامة ؟

عجبًا، ـ نتكسر ، نبنى جسورا

لا لنعبر، لكن لنرثى أنقاضنا.

(١٠٣ مصندق)

أتقدم خارج تلك الشرائع، ـ تلك المسارات،

ـ هل جسدى فائض عن مداها؟

(ص ١١٣ مصندق)

## مالك بن نويره

هوذا ماضيك : جبين

للرفض ، ووجه

تتخايل فيه آفاق مروق ـ

وأرى وثنا ، ـ

كم هو حى ، كم هو عال هذا الوثن :

بسوى شفتيه

وبغير الأنف الصاعد نحو ذراه ،

لا يفتتن.

(ص ١٣٦ مصندق، من الهوامش)

العقول النبية مثل الطبيعة،

تحيا وتعمل فى شبه غيبوبة.

(ص ١٤٧، هامش الصندوق)

ما سماه العالم عقلا،

سأسميه

رمية نرد .

(ص ١٤٩ ، هامش الصندوق) .

قام جبريل من نومه مرة

لم يحرك جناحيه، ألقى

حوله نظرة

فرأى يعربا نائما

وعلى صدره رقيم

غير ما كان يوحي ويملى

لم ينبّه قريشا

عاد للنوم مستسلما لرؤاه وأسرارها.

(ص ١٥٢ ، مصندق)

وأنا الشهادة ـ أرضنا

طمستْ

لكثرة ما تراكم فوقها من أنبياء .

(ص ١٥٤ ، مصندق)

ألنبوات ثوب

نسجته بأهدابها أرضنا

والسماء وأفلاكها تدور على أرضنا ـ

فلماذا

كل شئ عليها خواء ؟

ولماذا كل شئ أصم وأعمى.

(ص ١٦٢ ، مصندق) .

لحياتى ـ بيتا مُن قصب

ملكا لهبوب الحلم ،

وجرحا

نبوى الداء ،

لحياتى ـ رمزا ،

يعلو الشعر سراجا

فى ليل الأشياء .

(ص ١٦٥ مصندق)

إن يكن هؤلاء العباد

بذروا مثل زرع يعد ليوم الحصاد ،

فلماذا التردد فى الغى ؟ هيا ـ

مرحبا بالغوايه

بلدا فارسا، ورايهْ.

(ص ١٧٤ مصندق، من الهوامش).

شعره نبع ضوء

يخيط السماء رداء ويكسو به ضفتيه .

(ص ١٨٩ ، هامش الصندوق)

قلت أعطى لهذى الدروب،

لتلك المسافات أسماءها

وأجاهر أن الزمان

ليس إلا دما

يتبجّس من شريان المكان.

(ص ١٨٩ ، مصندق)

لم أقل مرسل أو نبى . قلت: هذا شتاء

الجماعة صيفى ، وصيفى شتاء ، والخريف

ربيعى

لى فى الأرض باب يؤدى إلى المستسر، ولى طاعة ـ من عل.

وأنا من تنبأ شعرا ،

لم أقل: مرسل أو نبى

قلت : هذا الفضاء

يتنوّر باسمى ما لا يقال ، ويصدح فى مطر مستجاب

لا يشاءُ الذى لا أشاء .

جسمه بحر نور

تتمرأى الطبيعة فيه .

(ص ١٩٠ ، مصندق)

كيف لى أن أرد النبوءة ـ تأتى

فى قميص من الضوء ، تلقى وجهها فى

يدى ، وتنفث أسرارها فى عروقى ؟

وأنا من تنبأ شعرا

أنظروا : إنها الآن تفرش لى ساعديها

وتسكننى دارها

كيف لا أتبطن أغوارها ؟

وأنا من تنبأ شعرا .

*الغيوب كمثل الطرائد، تأتى إليه ،

وتدخل فيه ـ

أتراه شباك لها ؟

(ص ١٩١ ، مصندق)

الكون وجسمى وحدة حلم

وحدة شعر:

ألهذا نحن فراق فى أوج عناق ؟

(ص ١٩٢ ، مصندق)

قتلى، ودعاةٌ

ودعاةٌ ـ قتلى

والناجون دماء مهدورهْ.

أصغى لأراغن هذا النوح

الطالع من أنقاض الوقت

النازف من أعناق مكسورهْ ـ

ما أخفى فيها صوت الله،

كأن الله الصمت .

(ص ١٩٨ ، مصندق)

كل تاريخ هذى البلاد النبية

قَرشٌ وقرش .

* قمَر وثنىَ

يتلألأ فى محراب نبى .

(ص ٢٣٤ ، مصندق)

«الملك لى» .

(ص ٢٣٥ ، مصندق)

أتخيل أنى

وردة للتحيّر جاءت

من جذور بعيدهْ

كى توشوش أيامها :

شهواتى حقولى

والتمرد ورد القصيدهْ .

(ص ٢٤٤ ، مصندق)

**أعشى همدان**

قتلى تعريفٌ لحياتى ـ لا تنكير .

منذ تكون هذا الإنسان

وسقى الله جنائن آدم ، بالشهوات ،

ونجّى نوح

من طوفان العالم ـ كانت

تخلق باسم الروح ، لمجد الروح

أجساد للعصيان .

(ص ٢٦٠ ، مصندق من الهوامش) .

**الفرزدق**

أتعلم منك لأعرف ما تعرفه :

للكلمات قبائل أيضا

ولكل منها جيش

كلمات تستعبد أخرى

لتثبّت عرشا

فوق بقايا كلمات بادت .

والمنطوق المرئى من الكلمات كتابٌ

يتنزّل من لا مرئى :

جسر سراب

بين رماد يمضى ورماد يأتى .

(ص ٢٦٧ ، مصندق من الهوامش)

جند ـ

يقتحمون ، ويفتتحون ، ويمتلكون

ويقولون : لنا أرواح

تقدر أن تتنزه فى الفردوس

وتقدر أن تتزوج فيه

ذكرا أو أنثى ـ

من شاءت ، ما طاب لها

(ص ٢٨٠ ، مصندق)

دائما فى رحيل

عن سواه ، وعن نفسه ـ

هكذا رسمته الفصول على وجهها .

(ص ٢٩٨ ، هامش الصندوق)

خطاياى مثلى ،

لنأى وأوسع من كل أرض،

وكل سماء .

(ص٢٠٥ هامش الصندوق)

وإذا كان لى أن أختار من تأملات المتنبى واكتناهاته وتأويلاته التاريخ نصا واحدا يجسد أتم تجسيد روح التمرد والتفرد فيه، وتضاده الجوهرى مع الروح التى صنعت ذاكرة الراوية، فإننى أختار قراءته لسلف من أسلافه هو الوليد بن يزيد. وهذا الاختيار متعدد الأغراض، فهو يجلو إضافة إلى ما سبق أن رؤية المتنبى ونص أدونيس لا يتبنيان قراءة مللية ضيقة للتاريخ، وأن إجلالهما القرمطى يواشجه إجلالهما نقيض له تاريخيا ومل‌ليا هو الخليفة الأموى القرشى الوليد بن يزيد، وأن دوافع الإجلال ترتبط جذريا بروح الثورة والتمرد والكشف والشعر المغامر وما إلى ذلك، مما هو واضح فى أمكنة أخرى من هذه الدراسة. هو ذا صوت المتنبى، متضمنا صوت أدونيس فى هذا النص الشفاف:

**الوليد بن يزيد**

لم لم ترفع تمثالا بعد القتل ؟

يراك العابر، يقرأ فى قسماتك شعرَ

اللحظة، يسقى

لغة الأبديهْ

بدم الحريهْ ـ

لم لم ترفع تمثالا ؟

هل صنم الفكرهْ

أعلى ،

أو أكثر طهرا

من صنم الصخرهْ ؟

شكى لا يرويه أى بيان .

(ص ٢١٥ ، مصندق من الهوامش) .

وتزخر هذه المقتبسات بالفكر الجرئ، المتحدى، الخارجى، القلق، فى يقينه وفى تساؤلاته؛ وتشع منها روح التمرد، والتأمل للماورائى والطبيعى، للتاريخى واللازمنى، مستغلة فى صوغ ذلك اللغة المباشرة الصادمة، ولغة الترميز والتضمين والتداخل النصى والإيحاء، الباطنية المحرضة بالتباساتها وإبهاميتها، وبأثيريتها المفصحة. وفى الجوهر من صداميتها وتحريضيتها موقف ورؤية جذريان للتصورات الغيبية، والفكر الدينى، والنبوءة، ولعلاقة ذلك كله بالصراعات البشرية الدنيوية وبمصائر البشر وحيواتهم. وذلك مما أفصله فى فقرة أخرى.

ـ ٨

بعد اكتمال القسم الأول، الذى يسربله الدم والقتل والأحداث السوداء، تبدأ هوامش له. وهى مصندقة، تحتوى صوت المتنبى متقمصا فى صوت أدونيس. ويعلن الهامش الأول مباشرة عن سعى جاهد للخروج من دائرة التاريخ الأسود الفجائعى باللوذ بتاريخ جميل يصنعه بشر آخرون ينتمى إليهم ناطق النص. هو ذا الهامش الأول المصندق كاملا:

أتفيأ ـ أخرج من هذه الذاكره

من مداراتها ، ودواليبها الدائره،

أتفيأ أسلافى الآخرينْ

الذين يضيئون أعلى وأبعد

من ظلمة القتل ، من حمأة

القاتلين .

(ص ٣٧ مصندق)

وتبدو هذه محاولة لبلورة رؤيا أكثر تعددية وحيوية للتاريخ، فإن دلالة الخروج من حمأة القتل والقاتلين إلى التفيؤ بأسلاف يسميهم الصوت «أسلافى الآخرين» تزخر بما يدل على أن الصوت لا يعتبر هؤلاء الأسلاف ينتمون إلى فضاء آخر معزول عن الفضاء الأول، بل يشكلون جزءا

منه. وينجلى ذلك فى صيغة التعريف «أسلافى الآخرين»، ولو كان الأمر غير ذلك لقال فى «أسلاف آخرين». كذلك يمثل الهامش رغبة فى الخلاص من فضاء القتل وتاريخه. لكن الفاجع فى الأمر أن قسم الهوامش هذا ينتهى بعد عشر صفحات ليبدأ القسم الثانى من النص فنفاجأ بأن زمن القتل لم ينحسر ليخرج الصوت فعلا من نفقه، بل عاد أشد عنفا ونتوءا مع تأكيد ديمومته واستحالة أن يمحى، ومع كشف تأثيره المدمر على الراوى نفسه وعلى الصوت المجسد للمتنبى:

أخذ الراويه

يتأمل، يفحص أوراقه،

ويقول ـ الكلامُ

الذى دار بين القبائل،

بين الأسنة، تحت السقيفة،

رملٌ

يتساقط من فوقنا

أثقل الإرث بالقتل

واجتث جرثومة

الرجاءْ ـ

هو ذا الآن،

مستودع للدماء.

(ص ٥٢)

وصف الراوون

الراوى،

قالوا عنه:

حين رأى سير

التاريخ، ووقع خطاه،

ذبل المعنى فى

عينيه.

(ص ٥٣)

تستمر الفجيعة، إذن، بل تكتسب طبيعة الأبدى الذى لا فكاك من كوابيسه وأسره. وإن ذلك، كما سأشير بإلحاح فى مكان آخر، لبعُر المأساة والفجيعة الشخصية فى شعر أدونيس وفى ذاته، ومكون أول لرؤيته للتاريخ العربى ولعجزه عن تجاوز فجيعته. إنه ما يجعله، رغم كل ما فى شعره من احتفائيات وإيقاع تونيمى، شاعرا فجائعيا مأساويا يصارع للانفكاك فلا ينفك، ويتناوس بين الغنائية الشجية الأسيانة الهادئة والغضب الهادر، بين الرغبة الماحقة فى التدمير، والحنين المجهض لإعادة صياغة كل شئ برفق على أمل ألا يتحطم ما تعاد صياغته بين الأصابع المشكلة لشدة ما هو كامن فيها من توتر وشجن حبيسين ومن غضب جموح.

ـ ٩

ينطق أدونيس صوت المتنبى ويصوغه بلغة شعرية فائقة، لغة تختصر طاقة أدونيس الشعرية الهائلة فى تاريخه الشعرى كله، وتستخرج رحيقها، وتقطر سحرها وفتنتها الإغوائية، وتصقلها فوق ذلك كله صقل يد لا تنتابها رعشة واحدة وهى تصوغ، وتؤزمل، وتنغّم وتخشن، تتأرجح بين شفافية الصفاء المبهمة، ولامحدودية الغياب النورانى. لم تعرف العربية فى تاريخها شاعرا أكبر قدرة على سبك العبارة الشعرية سبكا لا يخامره من وهن ولا يشوبه من شائبة، ولم تغن هذه اللغة فى تاريخها كله بموهبة شاعر يعرف بما يفوق معرفة هذا الشاعر كيف يبتكر صورة شعرية يتمازج فيها الإيحاء الغامض الذى لا يسمى بوهج الدلالة والكشف لما لا يسمى. هى ذى بعض هذه التجليات الباهرة لهذا الجلال الشعرى والجمال الفائق، فى مقاطع يتقمص فيها أدونيس دور ساحر الكلمات الذى يصوغ هواجس ورؤى تغوى ذلك الساحر الآخر للكلمات، متنبيه وخدنه وعجينة تكوينه:

سمانى أحمد زهوا وتفاءل

فى تلقيبى بـ «أبى الطيب» ، كنا

نلبس ليل الدمع ، ولكن

كنا

نتموج فى بحر من نور .

* جسدى غابة من رموز

وخطاى كما رسمتها ظنونى ،

درج صاعد ،

وتهاويل كشف .

(ص ١٠ ، مصندق)

كانت الشمس تمشط رأس الغروب وتجلس

فى حضنها بيتنا

بيتنا ـ لا حلى ولا زينة

كان يأتى إليه المساء ، ويأتى إليه النهار

فى قميص الغبار.

* الغبار الشريد الأصم الغبار ـ

الخطى

فوقه ورق طائر

وهواه بلا ذكريات .

(ص ١٣ ، مصندق)

مقطع آخر:

لا يبوح الضياء بأسراره .

سره ذائب

فى شعاعاته .

(ص ١٤ ، هامش الصندوق)

ومقطع آخر:

عاصف فى الطريق إلى بيتنا،

حل ضيفا ،

وها هو يرتاح كالطفل بين يدى

وردة.

(ص ١٨ ، هامش الصندوق)

تلك آهات أسلافنا

مطر غامر مطر غامض ،

وخطانا حقول لها

(ص ١٩ ، هامش الصندوق)

أية دقة فى تركيب الصورة تقدر أن تتجاوز شفافية تصور التراث والماضى آهات لأسلاف تسقط مطرا غامرا وغامضا فى الوقت نفسه، وتمثل حدة التأثير الذى تمارسه على الراهن متصورا فى صورة الخطى حقولا يسقط عليها ذلك المطر الغامر الغامض؟ وأى تشابك فتاك وجودى بين الماضى والحاضر يبرز فى هذه الحقول التى تتلقى المطر وتكون هى خطى المعاصرين، تكون هى ما يفعل بالمطر ويحدد الحصيلة النهائية لوقعه على الأرض، بتعقيدات الحقول وتركيبها وخصائص تربتها ومناخها وما هى قادرة على احتوائه من بذور وعلى تنميته، أو على قتله وخنقه؟

ومقطع آخر :

أهو الضوء طفل

يتعثر، فيما يسير على درجات الكلام

بحروف الظلام

وصورة أخرى:

القتال هنا ، والقتال هناك ، هنالك : شرع

والرؤوس حصاد

يذريه كل بآياته.

(ص ٢٧٦ مصندق)

وآخر:

تلك ظباء : ورد يتنقل يكسو جسد الصحراء.
(ص ٢٢١ مصندق)

ثم هذه الصورة المدهشة التى تختصر فضاءات وعوالم ومصادر وتواريخ فى جملة واحدة:

الرمال كتاب الصحارى

والرياح تأويله.

(ص ٣٣، هامش الصندوق)

وفى كل ذلك يغير أدونيس لا طبيعة أشياء العالم ومادة التجربة الإنسانية فحسب، بل علاقاتها بعضها ببعض، ويلغى ما بينها من حدود متصورة أو فيزيائية، ويؤسس لها فضاءات بكرا تدخل فيها فى علاقات وتكوينات جديدة وتسكنها سكنى وافد لا تثقله رتابة المكرور واحتشاد المألوف بالعاديات.

وبهذه اللغة المتفجرة بالطاقات الجمالية، وسحر التأمل، بالعذوبة الفائقة كما بالكامد الداكن المجرح العاصف، ينسج أدونيس صوتا للمتنبى له سمتان بالغتا الأهمية: الأولى أنه مغاير لصوت المتنبى التاريخى، فيما يمتاح من بعض مكوناته، وهو بذلك يخضع المتنبى لتحولات جذرية ويموضعه فى كينونة جديدة كل الجدة تقريبا، فيما يحافظ غالبا على مقومات تاريخه الشخصى؛ والثانية أنه مناقض تماما لصوت الراوية وتراكمية المسرودات التى يحتشد بها الحيز الذى يشغله الحيز (م) كما هو مناقض للغة الحيز (ص) وتقريريتها التوثيقية الخالصة.

٩ ـ ١

ولهذا الفعل التقمصى أبعاد يصعب كشفها إلا فى سياق دراسة نفسية تحليلية، تاريخية، تتقصى حياة أدونيس. وليس ذلك عادة مما أهتم شخصيا بالقيام به، غير أن الإشارة إليه فى دراسة كهذه تتوجه أصلا نحو القارئ وتسعى إلى جلاء بعض مهامه النص، قد تكون حسنة الوقع. من ذلك، مثلا، تأكيد مكونات فى تاريخ المتنبى لا تضفى عليها الدراسات له كبير أهمية، كدور أبيه وأمه فى حياته. هنا يبدو لى أن فعل التقمص الذى يمارسه أدونيس هو الذى يؤدى إلى منح شخصية الأب، وموته خاصة، بعدا جديدا يمثل إبرازه قراءة جديدة للمتنبى، من طرف، لكنه يمثل تقمصيا نبرة أدونيس الشخصية فى معاناته موت أبيه وفى أهمية الأب فى حياته وبشكل خاص تعليمه له، وتدريبه له على قراءة باطنية للنصوص، وبينها شعر المتنبى نفسه. هاهما مقطعان يجلوان ما أسعى إلى إيضاحه:

أمى همدانية

خرجت من أحشاء الكوفة ـ خدّا للنسرين

وخدا لنبات سرّىّ

وأبى جعفىٌّ ورث الفقر عن الإيمان الموغل

فى كشف الديجور .

(ص ١٠ مصندق)

سأقول :

أبى ميراث عذاب

واسمى أمى ،

سكرا بالكلمات وحبا للأشياء

ريم سراب فى صحراء .

(ص ١١ مصندق)

أبواى انشطار: دم للعذاب دم للمؤمّل

والمنتظر.

هبطا من أعالى القبائل من رأسها

يسرجان خيول السهر

أخذا الأبجدية فى راحة والقصيدة فى راحة

وقالا:

سوف نقرأ فى ضوء سرهما أحمدًا.

* تلك النخلة تصغى

حين أقص عليها

ذكري أبوىّ، وتفهم قولى

(ص ١٢، مصندق)

ومن الجلى أن عبارة «نقرأ فى ضوء سرهما (الأبجدية والقصيدة) أحمدا» مبطنة بالدلالات، متعددة الإشعاعات. فأحمدُ الذى يقرأ فى ضوء اكتساب المعرفة بأسرار القراءة الأبجدية ولغة الشعر كليهما، هو فى آن أحمد بن الحسين ـ ابن الأبوين المتحدثين، على السطح من النص ـ وأحمد الرسول الكريم وكتابه العظيم، على المستوى الغورى من النص. كل ذلك فى السياق ذاته الذى يأخذ فيه أدونيس بإحدى الروايات التاريخية عن نسب المتنبى التى تزعم أن أباه لم يكن السقّاء البسيط، بل الولى المتحدر من «أعالى القبائل»، مبقيا فى الوقت نفسه على درجة عالية من الإبهامية فى دلالة هذه العبارة.

وحين يموت الأب تتشكل لحظة فجيعة وبؤرة أخرى لتاريخ شخصى فجائعى (لا نعرف له أصلا فى تاريخ المتنبى، فيما نعرف أنه متأصل فى تاريخ أدونيس)؛ ومن دلالاته البالغة أنه يأتى فى مكان متقدم من النص، لا فى بدايته (ص ١٣٩ وما بعدها)، ويشكل مفتتحا للقسم الرابع من الكتاب، ويلقى بظلاله عليه كله:

كيف ينعى إلى كوفة الوجد سقاؤها ؟

لم يغب عن مدارى إلا

صورة، كيف أروى فلكا دار فيه ؟

إنه الكون يوغل فىّ، ولا وحى، كلا، لن

أقول : السماء

تتغطى بأنفاسه،

سأقول : رؤاه وشعرى بيت لهذا الفضاء،

(ص ١٣٩. مصندق)

لا تقص علىّ خطاه، يديه

لا تقل صمته

فأنا أعرف الخبز والماء،

والجبهة العالية.

هل شممت الفراش الذى مات فيه، الرماد

الذى مات فيه ولمست عباءته الحانية ؟

أترى أذّن الماء ؟ والحى : أطفاله، النساء،

المعزون ـ من أين ؟ من هم ؟

هل خرجت إلى قبره

واحتضنت الحجار، التراب، الكفن ؟

أتوسل، يا كوكب الحب، قل لى :

كيف كانت سماء الوطن ؟

(ص١٤٠. مصندق)

وإن هذا المقطع ليتّداخل تداخلا نصيا حادا ومضيئا مع نصوص كتبها أدونيس فى موت أبيه؛ وفى عبارة «الرماد الذى مات فيه» ما هو شديد الإبهام كإشارة إلى موت أبى المتنبى، لكنه شديد الوضوح كإشارة إلى موت أبى أدونيس الذى مات فعلا محترقا بالنار.

ـ ١٠

يجلو الكتاب، لمرة أولى فى شعر أدونيس، خفايا فى غياهب الروح يفصح عنها بلهجة اعترافية شجية تخلو من الغضب الهادر العريق، وشهوة الخراب الجميل، ونار الحريق التى تلتهم كل شئ بأمل أن يخرج من رمادها خصب جديد، والصاعقة المحرقة الخضراء، والريشة المسمومة الخلاقة؛ أو تشى بها الصورة الشعرية ذاتها، وشايتها الحميمة الخافتة، بالعلاقات التى تبتكرها أو تكشفها بين مكونات الوجود، وخلايا المكان والزمان التى لا تبرز بسهولة لعين تتقرى المحسوس أو لمخيلة تستغور اللامحسوس. فى الهامش الوجيز التالى، يفصح النص ببساطة وعفوية عن الأعماق التى تقدس الكآبة وتسميها أجمل الأنجم، لا فى السماء، بل فى

الأرض، وتمنحها مكانة الشعر والعلم وسبيل المعرفة لما كانه الشئ وما هو وما سيكون عليه:

١ ـ أجمل الأنجم المضيئة ، في هذه
الأرض ،
في قبة الغرابة،
نجمة إسمها الكآبة.

(ص ١٥٠ ، هامش الصندوق)

٢ـ للكآبة شعرٌ
يعرف الشئ في أصله،
في تجليه ، في ما يؤول إليه ،
والكآبة علم .

(ص ١٤٠ هامش الصندوق)

وكاشفة لأعيننا وجها آخر طريا لأدونيس، مع أن الصوت الذى ينطق هذه الصورة هو صوت حيز المتنبى وهامش نصه.

وبصورة مشابهة، تنبجس حنايا أخرى، لعل أكثرها حميمية ودلالة أن تكون اثنتين : الذات التى تعانى ببساطة وأسى جارحين من الشعور بالرفض، لا رفض أدونيس المألوف الثورى المتمرد للمتفسخ الماضوى والواقع المستنقع، بل رفض الآخرين له وعدم تقبلهم إياه متجسدا فى الصوت الذى ينطق المتنبى. هو ذا يجلو الجرح :

ما لدمشق ،
ما للأبواب المفتوحة فيها
حين أراها ، تغلق ؟
كلا لم يتغير شئ
إنبيق الملك طويل ،
والدنيا زئبق .

(ص ١٥٠ ، مصندق)

وهو جرح يزداد غورية واتساعا حين يكون الشعور بالرفض مرتبطا برفض المريدين للرائد، وقتل الأبناء للأب ـ بلغة فرويدية ساذجة ـ كما يتجسد فى المقطع المرير التالى:

يخرجون على ، ـ يجيئون من خطواتى ،
من كلماتى
ويسيرون منى إلى
فى مدارى فى أدواتى
لا يطيقون عبء المجاهيل ، عبء
السطوع ـ ينوؤن ، يلقون أمراضهم
تبعات على .
* تنفرمنه
لغة ربّاها،
ويثور عليه
ضوء يخرج منه.

(ص ١٤٢ مصندق)

ومن ذلك توحده الوجودى بطرفة بن العبد على مستوى محدد : الإنسان الذى «أفرد» لكنه ظل محاصرا بالقيود فلم يكن إفراده حرية له، بل كان نفيا من قبل الآخر مريرا :

طرفةْ
وردة حزن تتناهبها
ريح وصحارى .
يا طرفةْ
«أفردتَ» ، ولكن كل مكان قيد.
يا طرفةْ
رمل رمل تلك الصدفه.

(ص ٤٥ مصندق من الهوامش)

بل إن هذا الشعور برفض الآخر له يتطور ليصبح شعورا بالتهديد الفيزيائى والقتل أيضا. وذلك مما يعمق الإحساس الفجائعى فى نصه كله ويوحد بين التجربة التاريخية للجماعة، وللخارجين والمبدعين التاريخيين، والتجربة الشخصية. وهو أحد الأبعاد الأغنى فى هذا الكتاب الأغنى.

وأما الثانية فهى اللهفة الجامحة للآخر، واعتباره القوة الوحيدة التى تصل النفس بذاتها، والعرق الحميم الذى لا تقدر الخلية أن تنبض إلا بنبضه ولا تكتسب معنى إلا به (رغم ما يملأ النص من إشارات إلى الانفصال والعجز عن الكينونة فى الآخر والتواصل معه):

أتعجب منى ـ لا أحس بانى

قادر أن أحب وأكره كالناس ،

ألقى شعاعى وأمضى

شغفى وصلتى بسواى ـ بنفسى

وبأغوارها

وبأهوائها،

لا أحس بأنى نفسى إلا إذا

انصهرت فى سواها.

* أيها الجامح المارق ـ

ما أمر الطريق إلى الذات ، فى

نشوة العشق، يا أيها العاشق.

(ص ٢٣٧ ، مصندق)

وبهذه العذابات الحميمة العميقة، ندرك عمق مأساة الذات التى تنتمى بعمق وتجذر إلى التاريخ والمكان، لكنها لا ترى فيهما غير ما يزرع المرارة ويزيدها عربدة فى النفس، ولا تستطيع مع ذلك الانفكاك عن تواشجها وتجذرها فيهما. هكذا تبرز الكوفة ـ مدينة أدونيس الرمزية (لا الكوفة التاريخية) موئل التاريخ وتطوراته، والزمان وتعرجاته وانكفاءاته، جحيما معذبا تتجاوز العلاقة به وحدانية البعد، كرها أو عشقا، لتكون شبكة متناقضات شعورية ومعرفية. هى ذى بعض صور الكوفة كما يجسدها نص (الكتاب):

١ ـ مدينة البدايات الجميلة والحب والتوحد الانصهارى ووعد النبوءة:

آراميون وفرس ، عرب ، نسب الواحد منهم

لبنى عبس ، لبنى عبدالقيس ، لكندة أو

همدان ، أكان مقيما أو وافدْ.

كل ـ كلهم خلطوا بتراب الكوفة،

صاروا طينا واحدْ

كانوا يرنون إلىّ ويبتسمون : ثيابى

ليست خزا

لكن كانت آيات تتراءى فى وجهى جاءتْ

من لغة تتخطانى وتوحد بينْ غدى

والأمس ،

ضميهم مثلى ، مدّى زندك واحتضنينا

يا تلك الشمس.

* سأقول الحب نبيذ الأرض،

وهذا العالم دنٌ،

والأيام كؤوس.

(ص ١٧ مصندق)

٢ ـ المدينة المرعبة التى تدمر ذاتها:

أهل الكوفة ـ كلٌّ

جسدٌ أنقاضٌ

تتناسل فى أنقاض .

أهل الكوفهْ

ولدوا سيفا يتقلد رأسا

رأسا يتقلد سيفا .

أهل الكوفة ـ كل

يحمل فأسهْ

كى يقتل نفسهْ

*بيدى قاتل ،

وعلى حد سيف ،

كتب الوقت آياته . (ص ٦٢ مصندق) .

٢ ـ ١ جامع ـ يهرع الناس ، يلقون أحلامهم بين

أحضانه كل يوم

غير أنى لا أرى غير أشلائهم .

إنها الكوفة الداميةْ

فكرة قذفتها الملائك من شاهق

ومشت فوقها

ألصقتها بوجه الترابْ

رحما للعذاب،

والبقية فى عهدة الراويهْ.

(ص ٢٤، مصندق)

٣ ـ المدينة الضنينة المعشوقة المحيرة:

ترفض الكوفة أن تعطى للعاشق

إلا لفظها

شفتاها موعدٌ

ويداها موعد آخر، ـ لفظٌ

أتراه صمت رعب ، أم قناعٌ ؟

تسكن الكوفة ـ لا تجرؤ ، لا تسطيع أن

تسكن إلا تيهها .

(ص ٣٣، مصندق)

٣ ـ ١ آه ، يا كوّفة الوحى ، يا كوفة الحائرين

آه، لو تعلمين .

(صّ ٧٦، مصندق)

٤ ـ المدينة المعشوقة المنفى، مدينة الاغتراب:

مازلت أجهلها

مازلت أخبط فيها خبط مغترب

لا يستقر ، ولا يشكو إلى أحد ـ

هذى البلاد التى سميتها كبدى .

(ص ١١٨، مصندق) .

٤ ـ ١ صوت يعلو : ما أشقى الآباءْ

ما أفجع ميراث الأبناءْ .

صوت يعلو : ألكوفة أرض

يفصلنى عنها أنى منها.

(ص ٦٨، مصندق)

٥ ـ المدينة التى لاتمنح الطمأنينة والتناغم مع النفس بل تزيد الروح تصدعا وانشراخات:

لم أعرف نفسى حين عرفت الكوفة حقا

وبقيت كأنى مشطور : غضبا يقصينى عنها

وحنانا يصهرنى فيها

هل أهل الكوفة جن وبقايا رجم ؟

يبنون عروشا من أحلام

ويعيشون سكارى : عرسا قبرا ، قبرا عرسا

طقسا للأرض : إمامٌ

يحيا فى موت إمام .

(ص ٢٠ ،مصندق) .

٥ ـ ١ لم تزدنى هذى المدينة إلا شكوكا

لم تزدنى إلا نكوصا عن مداراتها

لم تزدنى غير التمزق(تنكر نفسى نفسى) ،

وغير الدوارْ

لم تزدنى إلا هبوطا فى جحيمى إلى لا قرارْ

المساء ملىء برؤوس مقطعة

والصباح قبور : تلك أيامها.

ما الذى كان أرضا ما الذى كان فيها

السماء ؟

هو ذا نتدثر أوجاعنا

ونخوض فى مهمه من دماء .

(ص ٢١ مصندق)

وإن مثل هذه العلاقة التولهية الوجودية لهى منبع المأساوية الجوهرى فى وجود أدونيس كله؛ منبع لا يمكن سد فيضه الجحيمى المعذب إلا بنكرانه وسلخه عن الروح وسلخها عنه ـ إذا استطاع المرء إلى ذلك سبيلا وما هو بمستطيع. ولن يكون من المبالغة فى شئ أن أقول إننى لا أعرف شاعرا أو مفكرا عربيا واحدا تعربد مأسى هذه الثقافة والتواريخ فى عروقه مفوّرة بالعذابات والرؤى المرهقات والألم المبرح بقدر ما تفعل في ذات أدونيس وحنايا وجوده كلها. إن ذا لشاعر قل من يضاهيه عشقا وإخلاصا وبراحا وتمزقا فى علاقته بروح ثقافته وأمته وتراثه الدينى والثقافى والمعرفى واللغوى والإبداعى. هوذا

تحت فئ تباريحه،

يتعهد ميراثه ـ غاضبًا ، حانيًا

ويتابع ترحالهُ .

(ص ١٥٦ ، هامش الصندوق)

ومن الجلى تماما فى (الكتاب) أن هذه العلاقة المعذبة لا تخلق ـ فى زخم الشعور بالتفرد والإفراد ـ إلا حسا بالتيه، والتشظى، والشك، واللايقين، والحيرة، والتناقض، والشعور بالظلم، وبأن العالم وحشى مفترس. كل ذلك من المقموع الذى تفصح عنه الآن هذه المقاطع المكثفة بصورها وإيقاعاتها الشجية:

١ ـ حيرة المتناقض:

الكلام الذى يتفجر منى ـ أنا شكهُ،

وأنا نفيهُ ،

كل ما قلته لم أقلهُ

والذى سأقول اختلافٌ

ويشبّه لى أن نفسى تجتاحنى كل يوم فلماذا

يقال : أضل سواى وأهدى سواى ،

وأنا ساكن هواى ، ولا بيت إلا خطاى ؟

* قلتَ لى ، أيها الدهر ، لى قلبكَ

المتقلب ، لى وجهك المتعب ،

المتعب

فلماذا يقولون : أنت المبرأ من كل

إثم ، وأنا المذنب؟

(ص ١٤٥ مصندق).

٢ـ العالم ـ الظلمات، والذئاب المفترسة:

تاريخ ـ

الأشياء خراف فيه ، والكلمات

ذئاب والظلمات المعنى .

(ص ١١٠ ، هامش الصندوق)

٣ ـ الحياة النابتة فى الجراح:

أتراها الحياة نبات

يتفتح فى تربة الجراح ؟ (ص ٣٢، مصندق).

٤ ـ العدو القابع فى أعماق الذات المتشاجرة المتشظية:

لا أحتاج لهذى الشمس ، شموسى

لا تحتاج إلىّ ، ـ

حربى فى أحشائى :

يخرج فيلق أعدائى

من بين يدى ومن شفتىّ.

(ص ٢٥١، هامش الصندوق).

وكل ذلك يتبجس من هذه العلاقة الانخراطية الحميمة الفجائعية التولهية مع الماضى، والتاريخ، والحاضر الموات، العلاقة التى تنتج أيضا المقطعين التاليين، حيث عمق الانخراط وصول إلى حدود السجن / الحرية، وعمق الخروج على الأسلاف خلق ملاذ لهم يتفيأون ظله، رغم ما يولده هذا الشعور بالخروج مما يندرج تحت الإحساس بالخطيئة والإثم، ومن تبنٍّ للخطيئة والإثم فى محاولة غسل أدرانه عن الروح واستعادة براءتها القربانية:

١ ـ يتأصل فى التاريخ ، ولكن

كى يحسن أن ينأى عنه

فى آفاق سريه ـ

كاد السجن يصير ملاذا

للحريه. (ص ٢٤١، هامش الصندوق)

٢ ـ كيف أقفو خطاهم ، وأحلم أحلامهم ، وأنا

نفيهم ؟

ولأيامهم وأعمالهم سدود

جرفتها خطاى/ خطاياى أنى

لا أزال أغنى

كى أوسع آفاقهم ،

وأحب خطاياى من أجلهم .

فلأقل : إنهم هجير

وأنا فيئهم .

* تحت فىء تباريحه ،

يتعهد ميراثه ـ غاضبا ، حانيا

ويتابع ترحاله.

(ص ١٥٦، مصندق)

ولنلاحظ التشابك الجذرى بين «خطاى وخطاياى»: إن كل خطوة لى خطيئة. فأنى يكون التكفير وغسل الروح؟

ـ ١١ ـ

بمعنى دقيق، ورغم ما قلته فى فقرة سابقة، ليس فى النص متن واحد، والصفحة لا تنقسم إلى مركز وهامش له يدور فى فلكه، بل إلى حيزات متباينة الحجم ولكنها متكافئة الأهمية فى تشكيل بنية النص ورؤياه، ومتكافئة المشروعية فى الوجود. ولا يستثنى من ذلك سوى مادة الحاشية اليسرى من النص التى يمكن وصفها بأنها حاشية تعليقات تفسيرية وتوثيقية للمادة التى ترد فى الحيز الأيمن (م) غالبا ـ فى مقابل المادة التأويلية المدرجة فى ذلك الحيز (م) ـ مع أنها فى مرحلة متقدمة من نمو النص تحوى أيضا تفسيرات للمادة الموجودة داخل الصندوق.

ويتجذر هذا التصور فى عدد من المعطيات والأسئلة المهمة:

هل يملك الفضاء الذى اعتبر تاريخيا مركزا خصيصة القدرة على تجسيد الكل؟ هل لايزال ذلك المركز المتوهم مركزا أم أنه انزاح وأصبح للهامش قوة تمثيل قطاع من العالم والذات والرؤيا لا بديل له ليمثله؟

كيف يمكن تجسيد تناقض الأصوات وتعددها وصراعاتها بصوت موحد؟

لقد كان الشعر فى الماضى يلجأ إلى صوت واحد ويحاول تجسيد الانشراخات من خلاله؛ لأنه كان يعيش وهم

قدرته على توحيد المتناقضات والتوسط بينها وإلغائها. وكان الشعر، بذلك، يجسد تناقضاته في بنيته، ويحمل بذور تفكيكه وتقويضه. أما الآن فقد أصبح يدرك استحالة ذلك وعبثية محاولة إنجازه، وصار أكثر إخلاصا لإدراكه الجوهرى لعمق التناقضات والنزاعات والصراعات، فمال إلى تجسيد ذلك بقصيدة الأصوات المتعددة، والحواشي والهوامش التى تنقلب الهوامش فيها إلى مراكز وينحسر المركز التوهمى فيها ليصبح هامشا.

إن النص الآن يكشف أنه يفكك نفسه ويجلو تقويضه لوحدته الموهومة أو المفترضة، وهو يتحول إلى تدمير لغنائية وهم التوحيد والتوحد التى كانت تقول بصوت أدونيس نفسه:

مزجت بين النار والثلوج ـ

لن تفهم النيران غاباتى ولا الثلوجْ

وسوف أبقى غامضا أليفًا

أسكن فى الأزهار والحجاره

أغيب

أستقصى

أرى

أموج

كالضوء بين السحر والإشاره.

(أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥ـ ص ١٦).

لم يعد ثم من إمكان للتوسط بين المتناقضات أو التوحيد بينها. إن النص ليكرس انقساماتها وتناقضاتها إلى أبد الآبدين.

وبصورة مشابهة ، لم يعد فى مقدور الصوت المغنى، أو الغنائى عامة، أن يجسد الواقع بالانفصامية الحادة فيه بين الموضوعى والذاتى، وبين التناقضات التى تشرخه والرغبة الفردية فى لحم الانشراخات التى تشجه، فى صيغة موحدة ذات صوت واحد (كما سأفصّل فى الفقرة اللاحقة).

ولذلك، يبتكر أدونيس تقنية مركبة تعددية، تأخذ من السردى قدرته على رصد الحدث الخارجى الموضوعى فعلاً، ومن الغنائى قدرته على التهويم فى حنايا الذات والعالم، ومن البحثى سمته التعليقية المرتبطة بوعى منفصل عن المعاين ويقف على مسافة منه. ومن هذه الجهة، يتنامى مستوى الوعى الخارجى أو، بتسمية أدق، الانفصامى، وانعدام الحلول بين الصوت وبين النص والشاعر. هذا الوعى الخارجى ينفصم إلى صوتين أو أكثر: أحدهما ينطق النص ويبلوره، زاعما له تناغما وتكاملا وتوحدا وانصهارية ليست فى الواقع له، والآخر يقبع خارجه مراقبا ما يحدث ومتدخلا، ساخرا، لاذعا، معلقا، مؤنبا، وكاشفا فى كل ذلك عبثية المنظور الداخلى وتناقضات العملية الإبداعية نفسها، وعبثية الدور الذى يزعمه الصوت الآخر لنفسه، وجاليا فى الوقت ذاته الصعوبات الحقيقية فى عملية التكوين والسعى إلى التوحيد والصهر، وناقضا الافتراضات الغيبية التى كان يقوم عليها مفهوم النص ليبرز مفهوم النصوص. فالنص لم يعد نصا، بل صار كتلا من النصوص المتجاورة، وشظايا من نصوص لا تكتمل ولا تبحث لنفسها عن اكتمال أو حتى وهم اكتمال.

أى أن ذلك كله يجلو حقيقة جوهرية: هى انقضاء زمن الوحدة الانصهارية وعلاقات التوحيد الكلى بين المكونات، وسطوع ما أسميته فى مكان آخر جماليات التجاور، حيث توجد الكتل متجاورة ولكل منها مشروعيته التامة بالقياس إلى مشروعية الكتل الأخرى. إن صوت المتنبى ليس أقل مشروعية وحقا فى اكتساب لغته المائزة فى نص أدونيس من صوت الراوى الذى يسرد التاريخ المركزى (من وجهة نظر المؤسسة)، وليس أيهما أقل مشروعية من صوت المعلق الذى يفسر ويشرح جزئيات صغيرة. فمن يجسد الكل لم يعد أكثر مشروعية ممن يجسد الجزء، والجزء لم يعد قابلا للانصهار فى الكل، إلاعلى أكثر المستويات بدائية ـ أى مستوى وحدة الصوت الناطق وبعض علاقات التشكيل

اللغوية التى لا مناص منها لتتم عملية إفصاح. ومن جانب آخر، أصبح كل صوت يصارع من أجل أن يفصح عن نفسه، ويمثل نفسه، بعد أن ظل زمنا طويلا أبكم أخرس، ينطق عنه الآخرون ويمثلونه.

١١ ـ ١

تعدد الأصوات

تعدد المنظور

تعدد اللغات واللهجات والأساليب

تعدد المنابع

تعدد الحيزات

تعدد المتون

تعدد الهوامش

تعدد النصوص

تعدد التشكيلات الإيقاعية

تعدد التقنيات

تعدد التأويلات

تلك هى بعض السمات التى يمتلكها نص (الكتاب) ويطرحها نموذجا لشعريات جديدة.

وتتجذر هذه السمات فى تحويلات وانكسارات جوهرية فى العالم، وفى علاقة الذات الفردية به، وفى الشعريات، وفى علاقة الشعر بالوجود. ففى العالم الذى نعيشه اليوم، وعلى خلاف ما كانه الأمر فى العقود الماضيات، لم تعد الذات قادرة على الوجود بإهابها الفردى الغنائى؛ لأن هذا الإهاب كان تجسيدا فى الأصل لدور حامل النبوءة والرائى والمنقذ المخلص، والذات الموحدة المتناغمة مع نفسها، المسيطرة سيطرة كلية على موضوعها وعلى النص الذى تنتجه. أصبحت الذات الآن عاجزة عن تلبس هذا الإهاب؛ فهى تستعير تعدد الصوت والمنظور لتجسد تناقضات الواقع والرؤيا وانشراخات الواحد ووصوله إما إلى نقطة التشظى أو إلى نقطة متوترة عالقة بين التشظى والتعددية.

ومن الغريب والدال أن أدونيس يختار لتجسيد انتهاء دور النبوءة رجلا اشتق مقومات وجوده أصلا من دور النبوءة الذى لعبه، رجلا يمثل جوهر القيم الأخلاقية والنفسية والجمالية التى يحتضنها التراث العربى والوجود العربى ويعتبرها بعض أقانيمه المائزة التى يكاد يضفى عليها قداسة المقدس الدينى.

١٢ ـ

يعارض أدونيس الوعى باللاواعى، والمفصح عنه بالمقموع المكبوت، والعلنى بالسرى، والمؤسس بالملغى، والمقر بالمرفوض، ويترك لهذه التعارضات جميعا أن تتصارع على فضاء الصفحة الواحدة وكل يسعى إلى مصادرة الحيز الأكبر منها. هذا الصراع على الصفحة هو تجسيد للصراع على الوجود ومكانة وفضاء وحيزات منه. إن الصفحة تصبح المكان الذى يتم الصراع فيه متجسدا بين فاعليات تعيش فى الزمان ـ التاريخ. ولذلك يقحم المكان فى العنوان بين زمنين :

الكتاب

أمس المكان الآن

ويلاحظ فى ذلك التجاور بين المكونات غير المتجانسة؛ فالأمس والآن لا يكملان كسلسلة فى الواقع الخارجى إلا بالمستقبل، لكن ذلك لا يحدث، ويمتنع المستقبل فى ما يؤسس دلالة للغياب بقدر أهمية دلالة الحضور. لماذا يغيب المستقبل؟ ولماذا يخترق المكان السلسلة الزمنية ولا يتكامل معها أو ينصهر فيها، بل يتنازع معها على فضاء التكوين وفضاء العنوان؟

أما الإيهام المتمثل فى «مخطوطة تنسب إلى المتنبى يحققها وينشرها أدونيس»، فإنه يجسد اكتمال انفصال الوعى الانفصامى. فهو، على عكس ما يبدو سطحيا، وعى لا يحاول الإيهام بأصالة تاريخية للنص، بل يؤدى بلعبته هذه إلى تأكيد حقيقة أن المخطوطة مصطلح مصنّع ونتاج وعى منشرخ، وأنه حيلة يصطنعها أدونيس لإبراز الوعى؛ وليس فى هذا الاختيار أى من دلالات التقمص والقناع المعكوسين، كما يمكن أن يكون له فى أعمال أخرى. ويتجلى ذلك ناصعا فى وضع اسم المؤلف، أدونيس، أعلى الغلاف وتحته العنوان،

(الكتاب) ؛ ولو كان ثمة سعى إلى الإيهام بأصالة نسبة النص إلى المتنبى لما ورد اسم أدونيس مؤلفا بل ورد محققا.

كذلك ينشأ تعارض حاد بين ادعاء أن النص مخطوطة للمتنبى والأصوات التى تبرز فى المخطوطة؛ إذ إن واحدا منها فقط يجسد صوت المتنبى، ولا يزعم أى من الأصوات الأخرى أنه صوت المتنبى ، ولا يمكن له أن يكون كذلك، كما لا يمكن للمتنبى أن يكون قد أنتج التعليقات الكثيرة، والإشارات والتفسيرات التى يزدحم بها النص وبينها معظم ما يحتويه الحيز الأيسر من الصفحة ؛ أى حيز التفسير، كما أسميته قبل قليل (وبعض التعليقات مقتبس من نصوص تالية بقرون، أحيانا، لزمن المتنبى).

- ١٣ -

هكذا تجسد كتل النص تشارخ الزمن / الأزمنة العربية، والتواريخ والرؤى والتأويلات، وتصارعها جميعا. إن عمل أدونيس هنا نقض لمحاولات تثوير الماضى بقراءته وتأويله على أنه ماض متجانس: ثورى أو غير ثورى، ورفضه أو قبوله من أحد هذين المنظورين. التاريخ هنا غير متجانس وليس ثمة من محاولة للإيهام بتجانسه. إنه تاريخ حقيقى من الدم والقتل والصراع والتناحر واللغة العادية التقريرية، لكنه حقيقى أيضا فى نوازعه الجمالية والتجريبية والتمردية وفى صفاء لغته وسحريتها.

- ١٤ -

(الكتاب)، فى وجه منه، هو قراءة أدونيس الأكثر نضجا ووعيا للتاريخ العربى، وتكرير وتصفية لأجمل ما فيه وهو بنية لغته الشعرية ومبدعوه المخطوفون بفتنة الإبداع والخروج. لا شئ يمتلك درجة عالية من العظمة والنقاء هنا إلا اللغة والإبداع. كل شئ آخر عكر، ملوث، محرور، مضرج بالمآسى ودم النزاعات، وسفك التأويلات، وطغيان السلطة وقمعها وإرهابها وبطشها الذى لا يترك شيئا على صفائه ولا يترك براءة لا يفسدها. واللغة هكذا هى خلاصة التاريخ العربى وجوهر إبداعيته وطاقته على البقاء والديمومة وابتعاث القوى المتجددة الخلاقة الكامنة فيه أو القابلة نظريا لأن تولد فيه. الشاعر وحده هو القادر على استعصار ما هو جدير بالبقاء فى هذا الوجود العربى الممزق بكل ما فيه من مقولات ونوازع وتطلعات وأصوات. ومن تجليات ذلك أن الهوامش التى ترد فى النص تكاد تدور كلها حول شعراء ومتعاملين مع اللغة (مغنين، مثلا)، وتخلو من الشخصيات التاريخية المرتبطة بالفعل أو التجارة أو السياسة أو الزراعة أو الحرب (حتى عنترة يبرز لا بطلا مقاتلا بل شاعرا عاشقا). ولا تخفى فى هذا الإطار الدلالة الأعمق لاختيار أدونيس المركزى لكتابه، وهو شاعر - المتنبى - للتجلى فيه وبه وعبره، كما سأوضح فى فقرة قادمة.

- ١٥ -

معجزة أدونيس فى هذا كله أنه أحيا مفهوم الكتاب، وجدد فى ذلك الخلق العربى الأبهى: الكتاب عينه، وفى هذا التداخل النصى بين الكتاب/ المصحف، والكتاب - النحو - اللغة، والكتاب - الشعر من القول ما لا يعرف كيف يقوله إلا شاعر عظيم.

مثلما اختصر الكتاب - القرآن الوجود العربى فى التاريخ فى ماضيه وأعطاه توجها ثوريا مستقبليا، ومثلما اختصر سيبويه وأستاذه الخليل بن أحمد القواعد المؤسسة للغة العربية وخزنوا فصاحتها وميزوا بين السليم وغير السليم فى الكتاب - اللغة - النحو، يختصر أدونيس تناقضات الوجود العربى ومآسيه فى (الكتاب) ويستخلص فى رؤيته للمتنبى وسلسلة نسبه الروحى - الإبداعى، من جهة، والفيزيائى الدموى، من جهة أخرى، القوة الجوهرية المبدعة فى هذا التاريخ، ويمنح اللغة ذروة تحقق طاقاتها الشعرية وتعدد هذه الطاقات، ويمنح بنية الإيقاع العربى قدرتها المثلى على التعامل مع كل شئ من التاريخى السردى إلى الغنائى التهويمى. ومن الدال جدا أن أدونيس لم يلجأ إلى النثر لتجسيد رؤاه بل إلى الموزون المقفى فى كثير منه، بل إنه حول النثرى المقتبس إلى شعرى موزون. كما أن من الدال أيضا أن أدونيس يكتب عن شعراء الهوامش الذين يختارهم أسلافا حقيقيين (للمتنبى ولنفسه) بلغة شعرية وسمات إيقاعية تتواشج حتى لتكاد تتوحد بالمقاطع التى يقتبسها أو يشير إليها من شعرهم، وأن هذا النمط من كتابته، وهو

موزون مقفى، بين أجمل ما يحويه (الكتاب) من نصوص شعرية، كأنما أدونيس فى ذلك كله يشير إلى الطاقات العظيمة الكامنة فى الموروث، التى لا تزال قادرة على الإشارة إلى المستقبل ـ المستقبل عينه الذى يغيب من عنوان كتابه موضوعاً ومداراً ومثاراً للتأمل والقراءة والتكهن والاستقراء. واقتصر استخدامه للمنثور على التعليقات الشرحية المفسرة والتوثيقية فى الحيز الأيسر من الصفحة وعلى اقتباسات قليلة جدا فى الحيز التأويلى الأيمن يبدو أنه رأى ضرورة أن تقتبس بنصها الحرفى لأهمية ما تاريخية يراها فيها، ثم فى القسم القصير المسمى فاصلة استباق الذى يرد ثلاث مرات.

ـ ١٦

من تجليات تعدد الأصوات والمنظور، وتقويض النص نفسه، وبروز الوعى الانفصامى فيه أن الصوت المسيطر (خا) يمارس عملية نقد داخلية لما يفعله الراوية الذى هو أصلا متقمصه ولسانه. وهو يفعل ذلك بدرجات متفاوتة من الحدة فى الاعتراض والتشكيك فى قول الراوية، وهو أحيانا يرد على النقد والاعتراض وأحيانا يصمت مكتفيا بإبراز الصوت المعارض، ثم إنه أحيانا ينطق بأصوات رواة متخيلين، لهم طبيعة النقيض، يشككون فى رواية الراوية نفسه ويعترضون عليها.

قبل اختتام النص تماما لايزال الاعتراض قائما. هو ذا:

يزعم الراويةْ

أن هذا الحضور الذى يتغطى بأسلافنا

ليس إلا غيابا ، ـ

لا يرى من بهاء الحديقة إلا

وردة ذابله

أترى هذه لغة عادله؟

غضب الأرض ، حلم النباتات ، وسوسة الباديه

لم يقل أى شئ ، ذلك الراويةْ

عن تهاويلها وتآويلها،

كيف ؟ لا حق فى الصمت للراويةْ.

هى ذى الشمس تهمس للراويةْ،

وتكرر مزهوة :

حكمة الضوء أبقى وأعمق من ليل صحرائك الداميه.

(ص ٣٧٨)

ـ١٧

بكل هذا يحيل أدونيس عملية القراءة إلى عملية مركبة مكوكية لا تهدأ ولا قرار لها: تنخرط فيها العين والأذن، والعقل والقلب، والبصر والبصيرة، والحس والمخيلة، والذاكرة والتكهن والحلم بما لم يكن بعد. تصير اللغة الشعرية هنا صوتا وأكثر من صوت، فلا تكتفى بالتحول من لغة سمعية إلى لغة بصرية، بل تظل لغة الصوت الأنقى وتصير لغة البصر الأبهى فى آن. ذلك أن وهج أدونيس الإيقاعى بين أسرار لغته الشعرية الأكثر ثراء ودلالة وجوهرية، وهو ينشحن الآن بهذا البعد البصرى الجديد فيغدو أكثر تشابكا وتداخلا وتقاطعا وإشعاعا، إذ تنتقل العين على الصفحة، أفقيا وشاقوليا، فتعبر شبكات إيقاعية ودلالية وفكرية وانفعالية، شبكات من الصور واللهجات والقراءات والتقريرات والمستندات والوثائق والتواريخ والأمكنة والوجوه والمشاهد واللوحات والصور والرموز الكثيفة والشفافة، الجلية والخفية، لكن المغوية المثيرة فى كل حال لها وتجسد. ويتشابك هذا الإيقاع الفضائى المكانى مع الإيقاع الفضائى الصوتى فيبلغ النص بهما حدا مرهقا من الفتنة والسحر.

ـ ١٨

كان أمام أدونيس أكثر من إمكان جمالى يقدر عن طريقه أن يمنح نصه ورؤياه تجسيدا بصريا فى فضاء الصفحة. أحد هذا الخيارات المتاحة أن يقسم فضاء الصفحة إلى حيزات أفقية يحتل الأعلى منها نص المتنبى وصوته ويقع التاريخ تحته موقع اللاوعى من الوعى ـ فى طبقة تحتية تصبح هى البعر التى تفيض منها الذات التى هى المتنبى وكوابيسه

وفواجعه وأسلافه الأماجد والمغتالون القتلة والمبدعون الراؤون، ثم تشغل التفسيرات التعليقية مكانة الحاشية من النص المطبوع كما هى العادة. غير أنه اختار قسمة فضاء الصفحة عموديا ليضع بذلك الأصوات والحيزات متقابلة متكافئة فى موقعها من تشكيل العالم الكلى الذى يجلوه ويستقصيه. وذلك اختيار غنى بالدلالات دون شك.

غير أن أكثر ما يبدو لى فى تقسيم الفضاء إلى حيزات إبهاما وإثارة للتساؤل عما إذا كان يبلغ أقصى الدرجات الممكنة فى بلورة الأداء وكفاءته هو وضع حيز المتنبى والهوامش التى تجسد الأسلاف الآخرين ضمن صندوق مقفل تماما لا ينفذ إليه من خارجه شئ، ولا يستطيع ما فى داخله أن ينفذ إلى ما هو خارجه. كان بوسع شاعر آخر يكتب نص أدونيس أن يفعل شيئا غير ما فعله: ألا يستخدم الصندوق المقفل، بل يترك الفضاءات دونما عوازل بينها سوى بياض فى الصفحة، ويجعل بعضها يفيض على بعض فى أماكن عدة. ذلك أن حيز الراوية هو كشف للمكونات التى أدت إلى صياغة ذات المتنبى وأحلامه وكوابيسه ونوازعه ومراراته واحتفاءاته، أى أنه داخل جذريا فى تكوينه، فالحرى به أن يكون غير معزول عن فضائه بصندوق يمنعه من النفاذ إليه أو إضاءته فيزيائيا، ويمنع نسيج المتنبى من الإشعاع نحوه والامتياح منه. بيد أن مثل هذا الفعل كان سيجسد رؤية مختلفة تقوم على التناغم والتبادل فى الإضاءة والتكامل العضوى وعلى مفهوم محدد للمحاكاة والتمثيل؛ وما فعله أدونيس نقيض ذلك ونقض له فى آن؛ فبقدر ما يفصح توزيع الفضاء كما وزعه عن دلالات انعزال واستقلالية، رغم التشكيل التاريخى لذات المتنبى، يكشف أن هذا التاريخ لم يؤد إلى صياغة هذه الذات على صورته وإلى امتناع أن تستقل عنه وتخرج عليه وتحتفظ بعالمها الداخلى مصونا، رغم كل شئ صلبا، متينا لا يأتيه الباطل من ورائه أو من أمامه أو من جانبيه أو من أعلاه أو أسفله. إن صندوق المتنبى يحصنه بهذه الصيغة ويفتحه فى آن، لكنه يجعل انفتاحه الأعظم على منابع داخلية فيه، وتاريخ مغاير للتاريخ المسرود خارجيا فى حيز الراوى، وأصوات ومكونات لم تندرج فى مضمون رواية الراوى، بل ظلت خفية، جميلة، غنية، تنضح بسحر وتمرد ولهفة لعوالم أخرى أشد ائتلاقا وأكثر بهاء. أى أن هذه الصندقة للمتنبى تفكك وتنقض مقولة النص الأساسية: وهى أن المتنبى والراوية كليهما نتاج مباشر لتاريخ القتل الذى يرسمه الراوى فى الحيز الأيمن، وذلك ما يقوله الراوى من خارج الصندوق وما يقوله النص ـ المتنبى من داخل الصندوق أيضا. وهما فى ذلك متكاملان، يتبادلان الشهادة والتوثيق ومنح المصداقية ـ فى حدث تكامل نادر بينهما. والصندقة تعمل ضد هذا التكامل وتنقضه، أى أنها تعمق التناقضات والفجيعة والتعارضات والتوزع والانشراخات التى تملأ التكوين بأكمله وبها يرشح ومنها يكتسب سماته الكلية النهائية. وإن تلك لإحدى المعجزات الصغيرة لهذا الخيال التشكيلى المثير الذى تصور، وتخيل، وركب، وفكك، وسبك، وأكمل ونقض، منتجا هذا النص الناضح بعبقرية باهرة.

ـ ١٩

التاريخ رواية، والأم سرديات. تلك إحدى مقولات بعض منظرى ما بعد الحداثة Postmodernism. وقد يكون جوهر ذلك سليما، لكنه فى صيغته الرائجة غير دقيق. فالتاريخ ليس رواية، بل صراع بين سرديات ومرويات ووقائع وأحداث صلبة صلابة الحقيقة كثيرا ما لا تدخل السرديات. وحين يستقر التاريخ على صورة معينة فإنما يفعل ذلك تعبيرا عن انتصار واحدة، أو خليط، من هذه السرديات المروية على غيرها ـ مؤقتا. وغالبا ما ينبثق صراع جديد بين السرديات ذاتها، أو تنبجس سردية جديدة تخلخل البنية الراكدة القارة وينشب الصراع بينها وبين ما استقر لتشكيل تاريخ جديد، ويكون ذلك كله متأصلا فى الواقعى والمتخيل، فى المادى والذهنى، فى المسرود المنطوق والمقموع المخرس. ويحدث أن نسمى هذه العملية خطأ: إعادة قراءة للتاريخ، أو تأويلا جديدا، وما هى بذلك وحسب. فما يقرأ ليس هو هو ما كان، وما يحدث ليس مجرد تأويل جديد، بل كتابة لسردية جديدة، مختلفة التكوين والتفاصيل والعلاقات والدلالات.

لا شك أن فى التاريخ أحداثا تحدث، وتدون، ولها طبيعة الواقع، أى أنها واقعة بحق. لكن التاريخ ليس سلسلة من الأحداث، بل هو السردية التى تشكل الأحداث مجرد

نقاط شبكية فيها، فيما تشكل الشبكة التى تضمها كلها التصورات والمصالح والأهواء والرغبات والسلطة وعلاقات القوة المتحركة حركة لائبة بين أطراف كثيرة تنشبك فى هذه العملية التشكيلية المعقدة. والتأويلات المتنازعة جزء مكون من هذه الشبكة، وليست هى إياها. وإن ذا لينطبق على ما ينتجه أدونيس نفسه فى الكتاب، فهو أيضا سردية جديدة، محكومة بالمبادئ ذاتها وتتحكم بموقعها وصيرورتها الفاعليات عينها التى تتحكم بغيرها من سرديات.

ويبدو أن أدونيس يعى هذا الجانب من التاريخ، بدلالة أنه يسمى الحيز التاريخى «رواية» ويجعله بانتظام كلاما لراوية، ويستخدم تقنية سردية فى تشكيله. بل إنه لا يتحدث عن تاريخ واحد، أو التاريخ بالمطلق الفرد، بل عن«تواريخ». ثم إنه يدرك صراع التأويلات وأهميته. غير أن ما يبدو لى صادما فى عمله أنه يتقبل هذا التاريخ تقبلا كليا ويسرده كما هو أحداثا ـ وقائع وأحداثا ـ أصواتا وإنشاءات بنقله فعلا من مصادره الموروثة. فهو لا يخضعه لتساؤلاته وريبته وعقله المتشكك، ولا يكشف طبيعته المؤقتة الاختلاقية أو «الافترائية»، كما يسمى بديع الزمان الهمذانى نتاج المخيلة الذى يغاير الخبر والحادث تاريخيا (دونما قصد إلى الافتراء بمعنى الكذب). ويمضى أدونيس بعد أن يقول راويته. إنه يبدأ بالمؤسس الراسخ الذى تم عليه الإجماع:

«أبدأ مما صح الإجماع عليه ـ تلك السنة التأسيسية: إحدى عشرة هجرية». (ص ١١) إلى حد أن يقول راويته فعلا: «لن أقول سوى ما توثقه الكتب الباقية» (ص ١٤). ثم إلى سرد مقتبسات واردة فى النصوص التاريخية، والإشارة إلى مقولات وتأويلات مدرجة فيها، لكن بقبول كلى ودونما سعى إلى التفكيك والتقويض.

وفى كل ذلك يرى الراوية طبيعة عمله كما يلى:

وثنى الراويةْ
مغريا سامعيه وقراءه
للهبوط إلى آخر الجحيم التى تتأصل
فى أرضهم وتواريخها،

قال : أروى لكم
بعض ما خبر المتنبى وما هاله وما
صاغهُ
بعذاباته وبألفاظها وبسحر البيان الذى
يتبجّس من نكهة الرمز، أو لمحة
الإشارهْ
فى نسيج العبارهْ.
سأخيل حالى لابسة حاله وأكرر تلك
الجحيم بلفظى ـ بسيطا ، مستضيئا بما
قاله، أتقفى الضياء إلى ذروات الكتابْ
بادئا بالترابْ.

(ص ١١)

تاركا لنا فقط ما يشبه الوعد المبهم بأن تقفيه لن يعلق بالتراب الذى يبدأ منه ويكتفى به، بل سيبلغ «ذروات الكتاب». وهى ذروات تبقى حتى نهاية هذا الجزء من الكتاب محتجبة.

ولكم أتمنى أن يخضع أدونيس هذا التاريخ الأحداثى ـ الوقائعى، عمليات وكلاما، إلى ريبه وشكه، ويراه كما هو صراعا بين اختلاقات تنطوى على تأويلات ومواقف عقائدية خالصة ونزوعات وأهواء ومصالح وتشوفات ومكونات قوة وتسلط وهيمنة. وهو أحيانا يكشف عن ميل إلى ذلك لكنه لا ينميه، فهو يدرك الطبيعة الانتقائية للتاريخ المدون، ويتساءل عما لم يروه الراوية، ويفضح المقموع منه. لكنه لا يمضى فى هذا الاتجاه إلى حد كاف لتغيير رؤيته الأساسية له. وهو نفسه يمارس انتقائية مماثلة تنتج قراءته للتاريخ. وتبرز فى هذه الانتقائية سمتان بالغتا الأهمية: الأولى تتبع أحداث القتل والتدمير والانشراخات وشهوة السلطة، والثانية تقصى مكونات الهامش الإبداعى الخصب. والخصيصة المائزة لرؤية أدونيس لذلك كله هى أنها إشكالية، فثمة ما يشعر بأنه يرى هذين الكونين تعددا ينتج لا تاريخا واحدا بل تواريخ متعددة، مترابطة ومتباينة فى آن، لكن ثمة الكثير مما يسمح بتنامى

شعور بأن أدونيس يراهما عالمين منفصلين لا تفاعل بينهما، وأنهما يكادان يكونان خطين متوازيين لايتلاقيان ولا يتبادلان التأثير أو، فى أفضل الحالات، ضفتين لنهر واحد. وانطلاقا من هذا البعد، فإنه يسم التاريخ بأنه أحد هذين الخطين، ويوحد هويته به، ويضع الثانى بذلك خارج التاريخ. وذلك فى اعتقادى خلافى وعرضة للسؤال والتشكيك فى سلامته. فالتاريخ هو النهر الذى تضطرب فيه وتختلط وتتفاعل وتتعارك جميع مكونات كلا الخطين، وهو بذلك تاريخ حيوى ديناميكى، كما هو تاريخ المجتمعات الحية كلها. إنه تاريخ من اللامتجانسات، والمتنازعات والمتضادات التى لا تنتصب معزولة كل منها عن الأخريات أو موازية لها، بل تتعارك وتتشابك معها وتندغم بها متزامنة متآينة، بقدر ما هو تاريخ من المتجانسات والمتآلفات والأصول والفروع. إن التاريخ الذى ينتج امرأ القيس هو عين التاريخ الذى ينتج عكاظا، والتاريخ الذى ينتج أبا نواس هو عين التاريخ الذى ينتج شعراء الزهد والمديح التقليدى فى زمنه، والتاريخ الذى ينتج هوامش أدونيس هو الذى ينتج ابن تيمية، والتاريخ الذى ينتج أدونيس الآن هو التاريخ عينه الذى ينتج حزب الله وابن بازّ. التاريخ هو السردية الكبرى التى ينغزل فيها كل من هؤلاء خيطا متلاقًا مع الخيوط الأخرى؛ لكن هذه السردية فى مفصل معين، وشروط معينة، تصاغ أسطوريا فى صيغة تؤدى وظيفة تتلاءم مع نزوعات ومعطيات راهنة أبرزها توجهات قوة مهيمنة، فيما يضمر تمثيلها للقوى الأخرى الأقل هيمنة بدرجات متناسبة مع مستويات القوة وتفاوتها. أى أن التاريخ ليس وحيد البعد فى أى لحظة منه، بل هو دائما خضم متعدد الأبعاد، نابض بالنزاعات والتناقضات المتشابكة المتشاجرة، بالأنساق والفوضى، والمتشابهات والمتباينات.[٢] ثم إن التاريخ لا يخضع لقوانين الحتمية، كما تصوره كارل ماركس، بل يحتشد بالعشوائية، والفجوات والانقطاعات والطفرات.. فالماضى كما نتصوره، وكما نركبه من أحداث انتقائية، لا يولّد صورة محتمة، قابلة للتوقع والتكهن بها، من الحاضر أو من المستقبل . ولو أن أدونيس رأى التاريخ هذه الرؤية لكان ممكنا أن يشفى من الجرح الرهيب الذى ينزف فى أعماقه ـ جرح اعتباره الدائم تاريخه ووعيه به تاريخاً من القتل وحسب، ويقينه بحتمية إنتاج هذا الجرح للحاضر والمستقبل ـ رغم احتفائه بمكونات له مغايرة لذلك ـ ولما فصل فى بنية النص الهوامش (التى يتجسد فيها المخصب الإبداعى) عن مكونات القتل ووضعها معزولة مستقلة عنها.

ـ ٢٠

للماضى فى وعى أدونيس أهمية مطلقة؛ فهو يسوغ روايته كلها بالقول:

لا نعرف من نحن

الآن ، ومن سنكون ،

إذا لم نعرف من كنا. ولذا

سأقص عليكم

من كنا.

(ص ١٠)

وإذا كان بعض ما يطمح إليه فى (الكتاب) أن يبتكر كما ابتكر دانتى كوميديا، لكن إنسانية، للتاريخ العربى، مهتديا بدليل هو المتنبى، كما اهتدى دانتى ببياتريس، فإن توجهه ليس، كتوجه دانتى، نحو العالم الآخر وتصفية الحسابات والإدانة أو الدينونة النهائية، بل نحو الأرض وفى جهد حقيقى، على مستوى بواطن عمله لا سطحه، لاتخاذ رواية تاريخها سبيلا لإنقاذها وإنقاذ الإنسان الذى يسكنها. فراويه يروى ما كان فى الماضى، ويغرى «قراءه للهبوط إلى آخر الجحيم»، لا للصعود إلى المطهر وعالم السموات، «الجحيم التى تتأصل فى أرضهم وتواريخها». إن أدونيس يسعى، واعيا أو غير واع، إلى مسرحة مأساته الشخصية، مأساة البئر التى تفور بالرعب والكوابيس والقتل والدماء فى متاهاته الداخلية، وهى مأساة لضيقة بالأرض والصراعات الدنيوية لا بالعالم الآخر، وهى ميراثه الشخصى المزلزل رعبا من ولادته فى التاريخ العربى، وهو يحلم بأن فعل المسرحة هذا قد يولد له طريق خلاص من بئر الجحيم الراسخة فى أعماقه. ولذلك فإن فعل المسرحة لا يمكن أن يسير إلا فى اتجاه واحد هو الماضى، وإلى مكان واحد هو بئر الرعب ـ الكوفة ـ الرمز. ولا يمكن لفعل المسرحة هذا أن يتوجه إلى

المستقبل، لأنه لا صورة له، بل لا وجود له إلا كتكرار للماضى. فإمكان الخلاص ليس ماثلا أو مضمونا، وبالتالى لا سبيل حتى إلى تأمل طيفه الحلمى. السبيل الوحيد إلى تصور المستقبل هو السعى إلى إلغاء الماضى والبحث عن حداثة تتجاوزه وتلغيه. ولقد جرب أدونيس ذلك، فنذر نفسه للحداثة، لكن تجربته كانت لا تقل فجائعية ولم تنجز الحداثة التى حلم بها بديلا. من هنا انبثاق بئر الرعب (التى كانت قد ردمت وهميا لزمن ما) من جديد فى هذا (الكتاب) المرعب، متخذة هيئة واحدة هى الأمس المكان الآن، حيث لا مكان للمستقبل إطلاقا.

ولأن للماضى هذه القوة المولدة التحكمية الصانعة للحاضر والمستقبل، فإن مسار الزمن وصيرورته محكومان سلفا بالمأساوية، والمكان مقدر عليه بصورة حتمية نابعة من القانون الأساسى للتاريخ كما يصوغه أدونيس أن يظل مكانا جحيميا. لهذا يمتنع المستقبل إلا من حيث هو تكرار للماضى، كما أشرت، ويبرز فى هذه الصور الكالحات والأسئلة الممزقة التى يطرحها أدونيس على نفسه طرح من لا أمل له، ومن هو موقن من الجواب قبل أن يطرح السؤال:

١ ـ لبيد

سأقول ـ أنا الراويهْ

مثلما قال لى، دون قول،

تلك أيامنا الماضيه

تترصد أعناق أيامنا الآتيه .

والمرارات ، فتاكة ، والرجوم

لبن دافق من ثدى النجومْ .

(ص ٤٢، مصندق من الهوامش).

٢ ـ هل يتلألأ نورٌ

من مشكاة دماء ؟

(ص١١٣ هامش الصندوق)

٣ ـ أرض ـ صوت سم ، وصدى زرنيخ

والرايات رؤوس مقطوعهْ.

أرض تتوكأ والظلمات لها عكاز

من أين يجىء الضوء ، وكيف يجىء لهذى

الأرض المنقوعهْ

بدم التاريخ ؟

* ما أوضح التاريخ : سيف على

عنق، ورب ساهر يرحم.

(ص ١٥١، مصندق)

-٢-

لكن، ينبثق السؤال، أليس فى رؤية أدونيس للعالم، للأمس والمكان والآن، ولتأمله المستقبل من مكونات تعصى على الخضوع لهذا العالم السوداوى الخانق؟ هل ينتهى التاريخ مقفلا، صندوقا محكم القدرة على خنق كل شئ آخر، كما تعلن كثرة من العبارات فى الكتاب؟ أم أن التاريخ لا ينتهى بهذه الصورة الفوكويامية المعكوسة، بل تنبجس منه، كما من تواريخ صندوق فوكوياما الذى توهمه مقفلا نهائيا ولم يكن كذلك، لواعج، ونزوعات، وروح، وصبوات، وقوى، وأصوات تهشم الصندوق وتبدأ التاريخ ـ بل لأقل تكشف استمراريته الفعلية ـ من جديد؟

والجواب على هذا السؤال حاسم الأهمية فى اكتناهنا شعر أدونيس وقراءته للعالم. وسأضع الإجابة عليه، مبدئيا، بكلمة واحدة صارمة: بلى، إن ثمة مثل هذه المكونات التى تخترق جدران التاريخ المغلق، وإن شعر أدونيس ليجلوها، ويبرزها ويتغنى ويحتفى بها احتفاء فاتن الجمال، مغويا، سحريا. ولأن تقصى هذه الفاعليات يحتاج إلى مكان أكثر رحابة مما تتيحه هذه الدراسة، فسيؤجل إلى مكان آخر. بيد أننى سأشير هنا لمحا إلى بعض هذه الفاعليات. وأولها وأشدها تجذرا الإيمان بالشعر، والإبداع والفقر، وامتلاك نعمة القراءة المستبطنة، والطبيعة وما تغدقه على الإنسان. ويجدر هنا أن

نلحظ أن تلك القوة الأخرى التى كثيرا ما تغنى بها أدونيس - فى شعره السابق تلقى هنا اندحارها النهائى: أقصد بذلك الثورة فالشاعر الذى كان قد كتب فى نهاية هذا هو اسمى: «عـائش فى الحنين فى النار فى الثـورة فى سـحـر سـمّهـا الخلاق»، يعلن هنا ببساطة لا انتحاب فيها ولا فجائعية أن الفـرد عاجز عن إنجاز الثورة إلا فى كلمـات، وأن الثـورة إذ تقبض عليهـا الجمـاعة تتحول إلى قتل وفوضى وتخريب وتكديس مغانم:

فردا ـ من أين لفرد أن يصنع ثورهْ

إلا فى كلمات ، فى أوراق ؟

جمعا ـ يا للهول ، تكون الثورة

مرعى ، وقبائل ثيران .

(ص ٢٩٣ ، هامش الصندوق)

أما الفاعليات التى تبقى قادرة على منح نعمة اليقين بأن الممكن ممكنا لا يزال، فإن بينها ما تجلوه المقاطع التالية، من مثل تغيير القيم، والمنطلقات الأخلاقية والفكرية، وإعلاء شأن الإنسان بتحول المعنى من الإله إليه، والاحتفاء بالعامل المنتج فى الأرض، وبالجسد، وبالتيه، وبالمعصية، وتقديس النشوة والهيام والعشق وروح التمرد المتصلة عبر التاريخ، وفعل الخروج والرفض، وسحر البداوة والحرية وحيوية الجاهلية:

آثار دم ومهب رؤوس والعابر سيف : تلك

حشود تتناحر حول ضفاف المعنى لكن،

سأكرر : طوبى

للإنسان يغامر فى الأطراف القصوى من

حيرته

بحثا عن نشوته .

(ص ٢٠، مصندق).

صور فى ذاكرتى لقرامطة

كانوا يأتون ويفترشون القفر

ويقولون : أقمنا عهدا

ألا يبقى أثر للفقر.

أتذكر : كان السواد احتضارا

لغة للتمرد والموت ـ تشتق من نارها نارها .

هو ذا يتواصل ذاك الشرر:

عالم يتحدر واللهب المنحدر .

*تلك آهات أسلافنا

مطر غامر مطر غامض ،

وخطانا حقول لها .

(ص ١٩ ، مصندق)

فى ذاكرتى رحالون رعايا

كشفٍ لا يرْوى

يترشف سر الدهرْ

من آلاء الشعر .

(ص ٣١، مصندق)

منبوذون، ولكن

فى كل صعود ، أو كل هبوط

نحو جذور المعنى ،

أثر منهم .

(ص ١٥٥ ، هامش الصندوق)

أنتمى للشرر

أنتمى للحصاد ، احتفاء

بالحقول ، لسقّائها

قلقا ، ناحلاً

أنتمى للرياح ، توحّد فى عصفها

بين وجه التراب ، ووجه الفضاء ،

ووجه البشر .

* لا يكفى، كى تتبعنى
أن تهدم بيتك ، فالأنقاض لكى
تستأصلَ أيضا ، ولكى تمحى :
المحو بداية سيرك نحوى .

(ص ٣٦، مصندق)

من أعالى الكلام
نزل الشنفرى
يتقرى الفضاء ، يطيّب وجه الثرى
ويهيئ للجائعين الوليمة ـ أحلامهم
وارفات ، تغطى مراراتهم ،
وتغطى الخيام .

(ص ٤٣، مصندق من الهوامش)

أتلمس فى الرمل مائى
وأشعل نار التصعلك فى
غابة الأزمنهْ.

(ص ٤٤، مصندق من الهوامش)

يا امرأ القيس ، كيف تدثرت ليل الكلام،
وكيف تنورته
ضائعا بين خيط الهباء وثوب الأبد ؟
كيف هيأت هذا المهاد : عزلت
السماء ، وأغلقت أبوابها ، وتنبأت :
لا حبر غير الجسد .
ألهذا فتحت الفضاء
نشوة وهياما وشعرا ؟
ألهذا صرت ميثاقنا ـ الطريق إلى ما
يضاء، وما لا يضاء ؟

(ص ٤٦، مصندق من الهوامش)

عروة بن حزام

أترى الآن أيقنت أن الحياة
التى تتبرج ـ طورا لهيبا ،
وطورا زبد،
لا مكان لها
غير هذا النعيم الجحيم الجسد ؟

(ص ٢٦٥ ، مصندق من الهوامش)

ما أعمق أن تتحدث مع جنىّ
أو مع نجم ،
بين خيام لبنى الصابى
حيث يكون الإنسان المعنى .

(ص ٥٢، مصندق)

سأكرر هذا الرهان :
يتقدم نحوىَ
زمن ضد صحراء هذا المكان ،
وصحراء هذا الزمان .
باسمه ، سوف أعطى لنفسى
سحر الدخول ،
وحق الدخول
إلى كل شئ.

(ص ٥٨، مصندق)

... وافرح
لأبابيل حمدان قرمط فى
عصفها البهى .

(ص ٦٩، مصندق)

هو ذا ـ يخطف الكون فى ، وتنشطر
اللغة الخاطفةْ
وتطوف السماوة فىّ وتعلو رؤاى
على ذروة العاصفةْ.

* لا أحيا

في هذا التاريخ ، ولا أتشرد فيه

إلا كي أخرج منه.

(ص ٧٤، مصندق)

لن أغني لتاج -

لا لكندة ، أو هاشم ، أو هشام

الضياء الذي يتفتق من سرة الشمس،

وجهي : أحدا لا أحدٌ

سأغني لتيه الأبدْ

عاليا في الكلام ، لتيه الكلامْ

عاليا في الأبدْ.

* أتراه دم سائلٌ

من جراح البشرْ،

ذلك الزمن المنتظرْ ؟

(صْ ٧٨، مصندق)

رأسها شامخ ، تتبختر ، تحنو،

تتلفت : عينان أفق،

وقرنان - بدر وهاله.

علمينا شرود البداوة ، حرية البداوة،

ياهذه الغزاله .

(ص ١٥٩ ، مصندق)

صوّري أنت ، أيتها المعصيهْ

جسد الأغنيهْ،

واقرأي هيت لكْ

عاشقي ، أيها الفلكْ.

(١٥٨ ، هامش الصندوق).

وآمل أن تكون هذه الإشارات كافية الآن، وسأتقصى غيرها في دراسة أوفى.

-٢٢

من تجليات تقويض النص نفسه، وأسرار غناه، أن أدونيس، متقمصا المتنبي، يعلن جوهر توحده بالأسلاف الآخرين متمثلا في علاقته بامرئ القيس، فيقول:

شاغلي سهر فاتن ، -

كان لي في امرئ القيس صوت ،

كان لي فتنةٌ.

واستمعت إليه، راغبا عن عكاظ

حاضنا سكرهُ .

ولنا سرنا : لا قبائل في شعرنا .

ولنا عهدنا :

القصيدة ضوء الممالك ، والشعراء شموس .

(مصندق ص ١٢٤)

والطريف أن هذا المقطع يرد مباشرة قبل قسم «الهوامش» الذي يزخر بأسلاف المتنبي المختارين؛ وهو إذ يقول : «لا قبائل في شعرنا»، فإنه يقوض نصه لأن القبائل تموج في كل مكان من شعره، وفي كل مكان من شعر أدونيس أيضا، إذا كان المعنى بالقبائل الذات الجماعية، وما تجسده الجماعة، وتاريخها. إن (الكتاب) ليحشد بذلك كله، رغم أن شاعره «راغب عن عكاظ».

-٢٣

في لحظة ما، لا بد أن يطرح السؤال المقلق المنتظر: هل يقدم أدونيس في (الكتاب) قراءة مذهبية ضيقة للتاريخ، أم يقدم قراءة إنسانية مفتوحة له؟ وهل يمذهب المتنبي ويتخذ من الروايات المتضاربة حوله موقفا وحدانيا يحل التناقضات ويلغي التضارب لمصلحة رؤية مذهبية ضيقة، خلافية ونزاعية، مقلصا بذلك ثراء شخصية المتنبي وتجربته، أم يدفع بإبهامية هذه التجربة والشخصية إلى درجة أبعد ويسربلها بمزيد من الاحتمالات والطاقات، مثريا إنسانيتها وقدرتها على الديمومة بذلك كله؟

ومن المبكر أن يجاب بصيغة قطعية عن هذا السؤال المعقد؛ ذلك أنّ ما بين أيدينا من (الكتاب) هو الجزء الأول فقط، وأدونيس ماض فى نسجه وتركيبه وتشكيله، وقد يمضى فى ذلك لسنوات تأتى. وهو يضعنا بذلك فى موقع المعلق بين السماء والهاوية، فأية إجابة نقدمها الآن قد تبدو بلهاء تماما حين يظهر (الكتاب) فى أجزاء مقبلة منه. وإذا كانت نبوءة أدونيس الأولى هى أن تاريخ القتل والرعب قد دخل دخولا لا فكاك منه فى نسيج ذواتنا وأجسادنا ـ نحن وهو والمتنبى، الذين ننتمى جميعا إلى هذا التاريخ، أو تلك التواريخ ـ وأن التفكير والتغاير فى الرأى والموقف لا يقابلان إلا بالقمع وإراقة الدماء، فإن امتحانا خطيرا لرؤياه ولنا كامن أمامنا الآن فى أدغال ما سيثيره كتابه من ردود فعل. وأنا أود المغامرة قليلا مع أدونيس لأضيف نبوءة إلى نبوءاته، وهى أن ردود الفعل ستبرهن أطروحته وتنقضها فى آن، لأنها ستؤكد لا تجانسية الوجود العربى وتاريخه وتأويلاته: بعض الاستجابات ستكون صورة مرآتية عن تاريخ القمع والقتل، وستتهم أدونيس بأنه يقرأ التاريخ قراءة مذهبية شيعية تسعى إلى وصم تراث سنى، وبعضها سيسم قراءته بأنها شعوبية تسعى إلى وصم تاريخ عربى، وبعضها الآخر سيراها قراءة فجائعية عميقة الإخلاص للجرح ـ البئر التى تفور فى أعماق أدونيس نابعة من تاريخ بأكمله لا من حيز واحد فيه، وسيضعها لذلك فى مكانة الشعر الكشف، الشعر المأساوى العظيم، ويرى فيها فى الوقت نفسه اللهف الجامح لتجاوز الجرح ـ البئر والتخلص من لوثاتها الآثمة الغامرة بفضحها والإفصاح عن مقموعها وبلورة بدائل لها جديدة نابعة من التواريخ نفسها. وأود أن أعترف بأننى ممن يتبنون الاستجابة الأخيرة، وأدعو فى الوقت نفسه إلى تلمس الجرح والفجيعة الكامنين فى أن شاعرا عظيما من شعراء هذه الثقافة يصدر فى وعيه ولا وعيه عن هذه الرؤيا المأساوية للتاريخ، ويبدو عاجزا عن أن يغسل ذاته وروحه منها، ثم أن نتساءل عن الفاجعة التى تتجسد فى هذه الحقيقة ونكتنه أسرارها، شاغلين أنفسنا أولا وأخيرا بفهم المأساة وتفهمها وبتلمس تعليل لها، ومعالجة أسبابها وعللها، بدلا من النزق والعصبية والاستعلائية (الشوفينية) والدعاوى الفارغة التى تؤسطر التاريخ وتجعله نقيا، طاهرا خالصا من الإثم، وبدلا أيضا من الصبيانية والتنطع وقذف الاتهامات واللعنات، كأن اللعنة تكفى لتمويه الحقيقة وحجبها والتخلص مما تفرضه من عقابيل وتنصبه من شراك، وكأنها تخلع عن كواهلنا العبء المرهق: عبء مواجهة الحقيقة، وإدراك التمزقات والتناقضات، والنفى الداخلى لشرائح كاملة ممن ينتمون بعمق إلى هذه الثقافة بإقصائهم وحصرهم فى خانة «الأعداء/ الحاقدين الناقمين»، والتوهم بذلك بأننا نطهر التاريخ من شوائب تعلق به ونحتفظ له بوحدانيته وصفائه وأمجاده المستوهمات. وفى ذلك كله، لنستمع إلى الصوت التراكبى، صوت أدونيس ومتنبيه، يعلن الانتماء العميق والفرق فى آن، بلغة حميمة، دافئة، لا تنبض بحقد ولا تعلن عدائية:

آيتى أننى منهم ـ بشر مثلهمْ

ولكننى

أستضىء بما يتخطى الضياءْ

آيتى أنهمْ

يقرأون الحروف، وأقرأ ما فى الخفاء.

(ص٢٥١، مصندق)

إن قدرا كبيرا من الخطورة يكمن فى أن كتاب أدونيس يسلم نفسه بسهولة لإمكان القراءات المذهبية الضيقة له، والتأويلات المغرضة لرؤياه (لاحظ مثلا أنه هو نفسه يروى على لسان السلطة وصف الشاعر المتنبى؟ أدونيس؟ بأنه زنديق، ثائر، شعوبى وأن أصحابه قرامطة وفسّاق، وحكمها عليه بالقتل، ص٢٤٠ مصندق) وللفهم السيئ، بلغة النقد الشائعة التى أرفضها شخصيا (فليس ثمة من قراءات سيئة، خاطئة، للنصوص فى عرفى، كما يفترض ناقد مثل هارولد بلوم خاصة، وقراءات صحيحة: هناك قراءات فقط؛ وكل قراءة هى فى النهاية ذات منابع معرفية ـ عقائدية ـ شخصية وجماعية تحدد منطلقاتها ونتائجها ـ ومن هنا ينبع صراع القراءات وخطورتها وارتباطها الجذرى بالقوة واستنادها إليها). ويعود ذلك إلى أن الكتاب قابل لأن يقرأ كل حيز على

حدة، فى ثقافة يقل فيها القراء الذين يبذلون ما يكفى من الجهد لممارسة قراءة كلية لبنية النص المتشابكة، ويميلون غالبا إلى عزل مكونات جزئية من النص والاستشهاد بها وكأنها منطوق النص الوحيد أو النهائى. وإذا توقف القارئ عند حيز دون آخر، خصوصا حيز الراوية، واجتزأ منه مقولاته عن تاريخ القتل وما يغلب عليه من اقتباسات من تاريخ السلطة الرسمية، فإن النتيجة المنطقية لذلك ستكون رؤية الكتاب رؤية مللية أو نحلية (مع أنه يدرج ممارسة من قبل الشيعة أنفسهم للقتل والتعذيب). والسبيل الأفضل لتفادى مثل هذه القراءة هو السعى إلى القبض على مكونات بنية النص الكلية، وشبكة العلاقات التى تتأسس بينها، والتداخل العميق بين الأقسام، والحيزات، والهوامش، والحواشى، وامتناع اعتبار أى تقرير جزئى أو عبارة معزولة تجسيداً لصوت أدونيس الشخصى. ثم إن الأهم من ذلك كله أن (الكتاب) نص فنى، وعمل إبداعى، وأن الاستجابة له ينبغى أن تتم على مستوى شعريته ولغته وسبكه وتركيبه وبنيته، لا على مستوى ما يمكن أن يخلص إليه من أفكار فى أجزاء منه. فأدونيس لا يكتب هنا مقالة عن المتنبى والتاريخ العربى، بل يسبك سبيكة شعرية تجسد تناولا تخيليا فذا للزمان والمكان محتشدين بعشرات الوجوه والشخصيات والأصوات والنبرات والإيقاعات والصور المتجانسة المتضاربة فى آن. ولذلك كله، فإن صوت أدونيس الشخصى ـ على عكس ما هو عليه فى نصوص غنائية سابقة له ـ هو أشد الأشياء خفاء فى (الكتاب)، وأكثر الأصوات صعوبة وصول إليه. وهو الحصيلة الكلية لمجموع العلاقات، والتفاعلات بين العدد الكبير من الأصوات، والمكونات، والاقتباسات، والصور التى تدخل فى تشكيل النص. أى أنه التمثيل النهائى لما سأسميه البنية المعرفية التى تختفى وراء تشكيل النص، وعنها يصدر النص ويفيض. ومثل هذا التمثيل لا يتحدد ويسلم نفسه بسهولة للقارئ، بل تنتصب من دونه حجب، ورموز، وتعقيد أشكال، وفن شعرى فائق. أما الميل إلى توحيد صوت أدونيس بصوت واحد محدد فإنه خلل فى التصور، مع أن مقاومته شديدة الصعوبة ـ ودليلى أننى أنا شخصيا استسلمت له فى مقاطع من هذه المقالة، وأصبح نصى النقدى بذلك مقوضا لذاته. وذلك من مهامه الكتابة وأسرارها الفاتنات.

ـ ٢٤ ـ

بين أكثر ما فى شاعرية أدونيس فى (الكتاب) سحرا وجاذبية واستهواء للروح المتأملة القادرة على الإحساس بنشوة حقيقية أمام الخيال الخلاق، والصياغة الفنية المتعالية، والنفس التى يفتنها تجلى ذات زاخرة بالحياة، محتدمة باللواعج الإنسانية المتباينة، جانبان اثنان: الأول هو العلاقة الاحتدامية مع العالم، مع التاريخ والجماعة والمكان والطبيعة، والثانى الخيال الشعرى الجموح وما يولده من صور شعرية مدهشة. أما العلاقة مع العالم، فقد ناقشت فيما سبق جوانب منها تكفى لرسم خطوط أساسية لها، ولم يبق إلا أن أؤكد السحر الخاص الذى ينبجس من الإحساس الغامر بالتيه، والتناقض، والهشاشة، والانتماء المبرح، والانفصام المعذب، والاغتراب الموجع، والتوحد المنتشى، وأن أشير إلى أن ذات أدونيس تبدو على هذا الصعيد المحدد لصيقة التصاقا حميما بذات المتنبى التاريخية، وأن أدونيس يجلو هذا التلاحم الروحى والفكرى بينهما جلاء مؤسيا، وينسج منه شعرا عظيما.

أما الخيال الجموح فإنه ليتبدى فى تجليات مختلفة، أهمها فى السياق الراهن ما سأسميه «الخيال الكونى» و«الخيال التحويلى»، بل يمكن تسمية النمط الأخير «الخيال التدشينى التعميدى» أيضا. وفى كلا هذين التجليين يولّد هذا الخيال بنية من الصور الشعرية تجمع بين الثراء الدلالى والقدرة على إحداث الانبهار وخلق ما كان عبدالقاهر الجرجانى يسميه بنشوة «الهزة والأريحية فى النفس». ولا يسمح المجال الحاضر بتقصى هذه البنية من الصور، بل يضطرنى إلى الاكتفاء بتقديم عدد محدود من النماذج الموضحة لها.

يتميز الخيال الكونى بشسوع الفضاء الذى يتحرك فيه، ويكتنه مكوناته، ويكتشف، بل يخلق، علاقات جديدة بين أشيائه. ويتمثل هذا كله فى انفلات الخيال من حدود المادى المباشر، وقوانين التشكيل المألوفة، والعقلانية المشرعنة للشعر المكرس، وارتحاله عبرَ الكون الفيزيائى الرحب والكون الماورائى المجهول ليتناول مادته من جليهما وخفيهما ويدخل ما فيهما

فى تركيبات لم تنبس بها من قبل شفتان. ويغلب أن يربط هذا الخيال بين مكونات طبيعية تنتمى إلى قطبين متغايرين هما السماء والأرض، أو بين الإنسانى والكونى. وتلك ظاهرة أدونيسية تستحق التقصى. ويلاحظ أن هذا النمط يطغى فى الهوامش لما هو داخل الصندوق من نصوص، وتلك سمة مائزة لها، وبعض ما يميزها عن الصوت المنسوب للمتنبى فى المتن من الصندوق. هى ذى بعض نماذج ما ينتجه هذا الخيال:

جسمه بحر نور

تتمرأى الطبيعة فيه.

(ص ١٩٠، هامش الصندوق)

الغيوب كمثل الطرائد ، تأتى إليه ،

وتدخل فيه ـ

أتراه شباك لها ؟

(ص١٩١، هامش الصندوق).

أنهار صغرى قنوات غابات

نخيل :

جسد ثان فى جسد الكوفهْ

سرر للشمس ، لجذع النخلة ثدىٌ

غنيت له ورسمت على الطرقات حروفهْ.

فى كل مساء يأتى الجذع ملاكٌ

وينام على كتفيه ،

لملاك النخل حديث لا يفهمه

إلا أطفال الكوفهْ.

* تلك أرض خلاسية دافئهْ

لا يليق بأحزانها وبأحلامها

غير تلك الثياب التى نسجتها

نجمة صابئهْ.

(ص ١٦ ، مصندق)

غيب الكوفة يزهر فى ألفاظ بنيها ،

لكن ، لا يثمر إلا موتا.

(ص ٢٥ هامش الصندوق)

السواد مع الشمس فى الشمس

بين الخيوط ـ الأشعة ، أرض

زرعتها الأساطير والصلوات وأحلامها.

والحصاد الضياعْ

السواد أخ فى النشوء ،

أخ فى الرضاعْ.

* أغمض عينيك ، لتعرف كيف

تشاهد وجه الواقع فى أحلام

ماتت .

(ص ٢٩، مصندق)

أترى ، يتحول جسمى ؟

نهر الحب فيه يغير مجراه ، والسفن

الجاريات جنحن ـ تراه ، تحول جسمى ؟

(ص ٣٠، مصندق)

خلعت نجمة ثوبها

وأتتنى لنلهو فى حضن دجلة ـ تهنا

قرأنا، كتبنا ،

نجمة لا تحب زهيرا

وتعشق لامية الشنفرى

لم ينم مرة فوق زند القبيل ،

ولم يرجع القهقرى .

يتدثر ثوب الهجير ، احتفاء

بنقطة ماء .

(ص ١٠٤، مصندق)

إنه الفجر لا ينحنى

لسوى ضوئه.

(ص ١٠٦، هامش الصندوق)

فلك للإشارات : وجه يلابس وجه

الشرر

جاريا فى بروج الطبيعة ، مستسلما

للصور.

(ص ١١٤، هامش الصندوق)

أهو الرمل يدخل فى الشمس ،

يأخذ كرسيها،

ويلبس قفطانها؟

( ص ١١٧، هامش الصندوق)

يلبس الضوء فى الغيم ثوبا،

ويلبس فى الصحو ثوبا ،

هكذا يفعل الله ،

والشعر فى بعض أوقاته . .

(ص ١١٨، هامش الصندوق)

هى ذى الشمس فى جرحه،

فى سرير مناماته –

تتزوج أهدابُها مصابيحه .

(ص ١٦٥، هامش الصندوق)

ينزل الشاعر فى التيه،

كمَن ينزل بيتا، –

هكذا يحمله الكون إلى محرابه،

ويرى السر عيان.

(ص ٢٠٣، هامش الصندوق)

**ذو الرمة**

(.......).

هو ذا طيفها بين أهدابه

يتّموج ، يعلو ويهبط فى جسد الأرض ،

فى طبقات الهواء

.(ص ٢٢٣، مصندق من الهوامش)

تخلع الشمس قمصانها

وتغطى بها ليل أوجاعها .

(ص ٢٩٧، هامش الصندوق)

وأما الخيال التحويلى – التدشينى، فإنه يتناول المادة المألوفة فى وجودها المفرد ويعيد تسميتها بفعل يكرر فعل التسمية الأول فى الخلق، ويمنحها هوية جديدة ترتبط ارتباطا وثيقا بالسياق الذى يعيد ابتكارها لإضاءته وأداء دور فيه. وهو غالبا ما يفعل ذلك عن طريق نقْل هوية غيرها إليها، فيكون بذلك قد حول كلا المادتين اللتين يمسهما بسحره. وقد يتخذ هذا الفعل صيغة الاستعارة أو التشبيه البليغ. وهذا النمط من الفاعلية التدشينية – التحويلية بين أجمل ما بدأ يسم شعر أدونيس منذ السبعينيات، وقد أخذ يتنامى فى شعره ويضطرد حتى لأصبح سمة مائزة من سماته، وعلامة تركت أثرها على الكثيرين من أقرانه ومريديه، لكن نادرا ما تحقق عند غيره ما يتوفر لها من أصالة ووهج وفتنة فى شعره. هى ذى بعض نماذجها الرفيعة:

لم يكن واهما ، حين قال: السماء

امرأةٌ، –

كان يحلم بالارض، يسكب أحلامه

فى قناديلها المطفأةْ.

(ص ٢٧٨، هامش الصندوق).

سحبٌ فوق الكوفة – هذى

أنفاس الفقراء :

أجمل قطر ، أصفى ماء:..

(ص ٢٢، هامش الصندوق)

تتوهج فيّ المصابيح ، تلك التي سمّيت

جراحا

(ص ١١٥، مصندق)

يحدث أن تتجلى نار

في صورة ماء .

(ص ١٩٧، هامش الصندوق)

المدينة حنجرة دامية

(ص ٢٣٩، هامش الصندوق).

شهواتي حقولي

والتمرد ورد القصيده

(٢٤٤، مصندق).

وبمعنى ما، يمكن القول إن لعبة التحويل الهوّى هذه قد انتقلت فى شعر أدونيس فى (الكتاب)من مستوى ضيق، هو مستوى المادتين المفردتين فى الوجود، إلى مستوى أعلى، هو مستوى الكينونة الإنسانية، فأنتجت لعبة التوحيد الهوّى بين شاعرين عظيمين، هما المتنبى وأدونيس، وسمحت له بهذه الطريقة بممارسة عمليات الإسقاط والتقمص والمقامصة (أعنى بها التقمص المتبادل من قبل طرفين اثنين) والاستبدال بين مقومات هاتين الشخصيتين بحرية الخالق المسيطر على ما يصوغه دونما قيد أو عائق، فتوزعت بذلك هذه المقومات التى ينسبها وينقلها بحرية كاملة على كل من يدخل فى إطاره من أصوات، وأصبحت للراوى، والراوية، والمتنبى، وبعض الشخصيات التاريخية المدرجة فى الهوامش هوية مشتركة،كثيرا ما تكون فى الواقع هوية موحدة. بكلمات أخرى، تفيض ذات أدونيس وتغدق على الصوت الآخر فى كل سياق لواعجها الخاصة، وتمتاح من ذات المتنبى أيضا لواعجه لتغدق بعضها على الأصوات كلها وعلى أدونيس نفسه. ولأن هذا فعل خلق أول، فإن تطابق ما يغدق على شخصية ما مع واقعها التاريخى المعروف أو عدم تطابقه يصبح غير ذى شأن ولا يدخل فى حسابات الشاعر لما يمكن أو لا يمكن أن يفعله فى نصه. وقد يجد البعض فى هذا الانتشار الكلى للذات عبر نسيج النص وأصواته إفراطا فى إغداق الذات على العالم وتقليصا للحيوية المسرحية والتعددية فى النص، وقد يراه البعض تجسيدا لنرجسية جامحة، غير أن آخرين قد يرونه فعل إبداع لساحر ينفخ من روحه فى كائناته كلها فيمنحها حياة جديدة وفتنة لم تكن لها، فى الوقت نفسه الذى يعيد فيه تشكيل ذاته على صورتها ـ كما حدث فى فعل الخلق الأول ـ ويرون أنه بذلك يجدد العالم ويرهف حساسيتنا وتمثلنا له، ويضيئه إضاءة سحرية مبهمة. وإننى لمن هؤلاء.

ـ ٢٥

تبرز فى (الكتاب) مجموعة من الثنائيات التى يبدو أنها مركزية الأهمية فى النظام المعرفى الذى يصدر عنه النص، كما تبرز صيغ كثيرة تسعى، بوعى واضح، إلى تجاوز الثنائيات دون أن يحدث فى النص نفسه (فى تكوين الشخصية، مثلا، وموقفها من العالم شعوريا وفكريا) ما يشعر بأنه استطاع أن يتجاوزها . أى أن ثمة انشراخا بين المستوى النظرى ـ المعرفى والمستوى الذى تتشكل عليه التجربة، فيما يتعلق بمفهومى الثنائية والحلول فى نص (الكتاب) . ويستحق هذا البعد منه تحليلا مسهبا لعلنى أقوم به فى مجال أرحب. لكن من الضرورى أن أشير هنا إلى مركزية ثنائية الصورة/ المعنى فى التكوين الفكرى لصوت المتنبى، واحتمال أن تكون هذه نقطة لقاء، أو نتاج عملية إسقاط، بين المتنبى وأدونيس. وفى مفاصل عديدة تكتنه أمور كثيرة فى إطار هذه الثنائية، لكن مع تطور النص إلى نهاية الأقسام الرئيسية، يلحظ أن الأمر يصل إلى نقطة انعطاف حادة؛ إذ يبلغ اليأس ذروة من ذراه، ويصل اتساع الجرح أقصى مدى له، فيقول الصوت الناطق للمتنبى:

أحيانا ،

يحسن أن نتحدث مع أشكال

حيث تكون الصحراء المعنى (ص ٢٩٢، مصندق)

وقد تكون هذه الجملة التباسية مزدوجة الدلالة لكنها قد لا تكون.

وبديهى أن تأمل هذه الثنائية فى (الكتاب) ينبغى أن يستند بعمق إلى جوهرية مفهومى الصورة والمعنى فى الفكر الشيعى ويستغورها استغوارا كليا فيه.

ـ ٢٦

منذ أوائل شعره، كان بين ما يميز أدونيس عن شعراء هذا الزمان، الثراء والتنوع والصفاء المدهش والحيوية والسلاسة الموسيقية للبنية الإيقاعية فى شعره. ومن الصعب جدا البحث عن مصادر هذه الخصائص، لكن بينها فيما يبدو لى نخبة متميزة من الشعراء الذين سبقوه، وبشكل خاص سعيد عقل وبدوى الجبل وإيقاع لغة جبران. ثم إن بينها أيضا نهج البلاغة والشريف الرضى والمتنبى والبحترى ولمحات من أبى تمام وأبى نواس. أما الإيقاع فى القرآن الكريم فإنه يبدو بعيدا عن منابع تكوين إيقاع أدونيس. ومع تطور شعره، لم تتقلص فتنة الإيقاع فيه، بل تنامت وأصبحت علامة فارقة بين نسيج نصه وكل شعراء زمنه. وحتى حين كتب قصيدة النثر، فقد كان أكثر ما يميز قصيدته النثرية عن عمل أى شاعر آخر، بما فى ذلك، مثلا، عمل شاعرين رائدين رائعين من شعراء قصيدة النثر هما أنسى الحاج ومحمد الماغوط، الإيقاع الفريد ودوره فى تشكيل النص.

ولقد تكونت فى مساره الفنى نقطة نضج بالغة الأهمية، هى مرحلة (أغانى مهيار الدمشقى)، لكن لم تكون نقطة انعطاف أو انكسار.

أما فى (الكتاب)، فإن التشكيل الإيقاعى ينسج بنية إيقاعية هى بين أكثر المكونات دلالة وغنى وامتيازا. وليس ثمة من مجال لتقديم تحليل مستوف لهذه البنية الآن، غير أن بعض التأمل لسمات أساسية فيها ضرورى، إذ لا يعقل أن تكتب دراسة عن الكتاب لا يكون فيها مكان لتأمل إيقاعه.

أولى تلك السمات هى التعارض الجلى بين التكوين الإيقاعى لمادة تاريخ القتل وللنسيج الشعرى الذى يشكل صوت المتنبى والهامش الداخل فى صندوقه وقسم الهوامش والأوراق المضافة، ثم التباين بين إيقاع كلا المادة التاريخية وصوت المتنبى، من جهة، والصفحات المدرجة تحت فاصلة استباق، من جهة أخرى.

وأبرز ملامح التعارض بين نص المتنبى والمادة التاريخية هى الانتظام والرتابة فى الثانية، والحيوية والتدفق والخروج على معطيات النظام العروضى التقليدى وعلى نهج كتابة السطر الشعرى فى الأول. ولكى لا يبقى الكلام تجريديا، سأعيد هنا اقتباس نصوص اقتبست من قبل وأناقش بعض ما يرد فيها إيقاعيا.

فى صوت المتنبى، تتكرر ظاهرتان إيقاعيتان مهمتان : الأولى هى تشكيل بحر المتدارك (الذى يقوم تقليديا على تكرار الوحدة الإيقاعية فاعلن) بطريقة تكسر أسس النظام العروضى التقليدى عن طريق إدخال الوحدة فعولن فى تركيب السطر الشعرى المؤلف على المتدارك. وأما الثانية فهى الخروج على نظام التسطير ومقتضيات كتابة السطر الشعرى بحيث ينتهى مع نهاية التشكيل العروضى وبلوغ موقع القافية. وسأمثل على ذلك بما يلى:

ويشبّه لى أن نفسى تجتاحنى كل يوم. فلماذا

يقال : أضل سواى وأهدى سواى،

وأنا ساكن هواى ، ولا بيت إلا خطاى ؟

إن التركيب الوزنى فى هذا المقطع، وقواعد الكتابة الشعرية فى العربية، تقتضى أن ينتهى السطر الأول بكلمة «يوم» ثم يبدأ السطر الجديد بـ«فلماذا يقال». لكن أدونيس يتجاوز هذا النهج من التنظيم إلى الشكل الذى اختاره والذى سأناقشه بعد قليل.

كنت قد ميزت الظاهرة الأولى قبل سنوات ونسبت ابتكارها إلى أدونيس. فإذا كان المتدارك تقليديا له الصيغة التالية : «فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن» مكررة عددا من المرات، فإن أدونيس كثيرا ما يورد سطرا شعريا له التركيب التالى: «فاعلن فاعلن فعولن فعولن فاعلن...» تتكرر فيه فاعلن وفعولن بحرية تامة. لنتأمل المقطع التالى:

لم يحسوا الفروقات فى نبضه ـ وقالوا:

"تتكرر ألفاظه

مثلما تتكرر أيامه.

إن «وقالوا» هنا تكسر الانتظام الإيقاعى للسطر وتقحم فعولن فى سياق سلسلة من فاعلن. وبفعلها هذا توقع نبرا إضافيا فى السطر وتجبر الصوت على الارتفاع المفاجئ والسقوط بقوة فى هذا الموضع. ومن الواضح أن «قولهم»، على المستوى الدلالى، فعل يكسر الخيط السردى فى النص، ويمنح القول موقعا متميزا فيه. وذلك ما تجسده حركة الإقحام الإيقاعى تماما. والعجيب فى هذا النص أن موقع «وقالوا» هو الوحيد الذى يحدث فيه هذا الإقحام الإيقاعى فى سلسلة النص المؤلفة من تكرار فاعلن إحدى وثلاثين مرة.

أحيانا، يبلغ الإقحام درجة عالية بحيث إن السطر بأكمله يتشكل بعد حدوث فعولن من تكرار فعولن فقط، وكأنما البحر كله قد تغير وصرنا أمام ظاهرة جديدة هى تمازج البحور فى السطر الواحد والمقطع الواحد. هو ذا مثال على ذلك:

تتمسرح أهواؤهم فوق نطع،

واتعظ

أيها الشاهد، الأليف لصحراء هذا الجنون.

أما فعل الخروج الآخر على تقاليد الكتابة الشعرية المألوفة؛ وعلى التوزيع العروضى المتبع فى الشعر العربى قديمه وحديثه، فهو حديث العهد فى اعتقادى. وهو يتمثل فى توزيع أدونيس للجملة الشعرية تبعا لما يفرضه تشكيلها الدلالى والنظمى والإيقاعى دون تقيد بجعل التفعيلة النهائية فى السطر الشعرى نهاية فيزيائية للسطر؛ أى دون تقيد باعتبار موقع القافية النظرى نهاية السطر الشعرى (وقد كان يوسف الخال قام بمحاولات من هذا النوع على مستوى تركيب الجمل لا على المستوى الإيقاعى، فى الخمسينيات والستينيات). وذلك نمط من الخروج جذرى تماما، لأنه يؤدى إلى التباس التركيب العروضى للبيت وللنص ويتطلب أذنا شديدة الإرهاف لتموجات الإيقاع كى تدرك حدوثه. وتتمثل هذه الحركة الفنية الجذرية فى النص التالى فى المواقع التى أكدتها بطباعتها بالحرف الأسود:

ـ غيره، قلتم: مسجد حرام؟

طوّقوا كل أبوابه

**عندما أرفع العمامة عن رأسى. افجأوهم**

**واحصدوا غابة الرقاب بأسيافكم، وقولوا:**

**هو ذا مسجد الفناء.**

السماء يد فى يدى

**والخليفة من ها: لا يشاء الذى لا أشاء.**

(ص ٣٥٦)

بل إن هذا النص ليمثل كلا نمطى الخروج: إقحام فعولن فى سياق فاعلن، وتجاوز موقع القافية فى السطر. فى البيت الأول ترد فاعلن ثلاث مرات ثم تقحم فعولن مع ورود «حرام». وفى البيت الرابع ترد فاعلن مرتين ثم تقحم فعولن متمثلة فى كلمة «الفناء». وفى البيت الأخير، ينبغى أن يكون التوزيع كما يلى لتبقى فاعلن هى الوحدة المتكررة:

والخليفة منها:

لا يشاء الذى لا أشاء.

لكن أدونيس يهمل هذا المقتضى الإيقاعى ويكتب السطرين فى سطر واحد تركيبه الحاصل هو: فاعلن فاعلن فا فاعلن فاعلن فا»، تاركا لنا حرية تحديد الوحدات الإيقاعية بإحدى طريقتين:

١ـ فاعلن فاعلن/فافاعلن/ فاعلن/ فا

٢ ـ فاعلن فاعلن فا/ فاعلن فاعلن فا

غير أن تشابك التركيب الإيقاعى فى النص يبلغ ذروته فى السطرين الثالث والرابع، وهما على المستوى الدلالى أيضا ذروة تعقيد النص؛ لأنهما يجسدان توتر الصوت الناطق واحتدامه الانفعالى، والحدة الصارمة فى الأمر بالقتل، ولحظة الحركة المفاجئة لممارسة القتل. ومن العجيب أن موقع الأمر بالمفاجأة بالقتل هو عينه موقع المفاجأة الإيقاعية المتمثلة فى ذروة التبدل والتحول من المألوف المتوقع إلى المبتكر الطارئ غير المتوقع. إن المفاجأة بالقتل تتجسد بمعنى ما رمزيا، أى فى المفاجأة بقتل التركيب العروضى المألوف فى المفصل ذاته واللحظة ذاتها. وكل ذلك مما يبرزه أدق إبراز تزايد عدد

النبرات الواقعة متوالية على كلمات النص فى هذا الموقع وثقل تواليها وقسوته. هو ذا تقطيع البيتين:

٣ـ فاعلن فاعلن فعول فعل فاعلن فعولن

٤ ـ فاعلن فاعلن فعول فعولن فعل فعولن

ومن المعروف تماما أن «فعل» لا يمكن فى العروض التقليدى أن ترد وحدة مستقلة تامة فى وسط البيت الشعرى، بل ترد فى موقع ختامى فقط مشكلة نهاية البيت. أما هنا فإنها ترد فى الوسط محدثة توترا حادا بين الوسط والبداية والنهاية.

ومن الأمثلة الأخرى على هذا التعامل المبتكر مع تركيب السطر والنص إيقاعيا ما يحدث فى المقطع التالى:

جامع ـ يهرع الناس، يلقون أحلامهم بين

احضانه كل يوم

غير أنى لا أرى غير أشلائهم.

إذ ينبغى، تبعا لقواعد التوزيع التقليدى للأسطر، أن يكون السطر الأخير منقسما كما يلى:

غير أنى

لا أرى غير أشلائهم.

ورغم كل ما قلت، فإن بوسع المرء أن يرفض التوزيع الذى أقترحه للأبيات، ويقبل الأبيات كما يوزعها أدونيس فعلا. بل إن بعض الأبيات فى شكلها الفيزيائى ترغم المرء على تقبلها بصيغتها الأدونيسية. البيت الثالث فى النص التالى مثال جيد:

ليست الكوفة الآن حيث أراها

ما الذى يتغير فى الكون، لو تهدم

الكوفة الحاضرةْ

لو تشظت وعادت حفنة من هباء ؟

لا طريق إلى الكوفة الغابرة

غير تلك التى تتململ فيها، وتجهر : كلا

ليست الكوفة الآن حيث تراها.

ومثل هذه القراءة تجعل خروج أدونيس على تقاليد العروض خروجا أكثر جذرية وجوهرية، وتقدم نموذجا ممتازا لنمط من أنماط التشكيل الإيقاعى ترد فيه «فا» إضافية فى وسط تشكيل مؤلف من تكرار فاعلن كنت قد تكهنت بإمكان حدوثه ومشروعيته فى كتابى (فى البنية الإيقاعية للشعر العربى) قبل ربع قرن من الزمان تقريبا. ويدعم خروج أدونيس هذا السلامة النظرية للأطروحة التى قدمتها فى ذلك الكتاب.

وكما أشرت سابقا، فإن أدونيس ينسج الكثير من النصوص التى ينطقها صوت المتنبى، أو صوتهما التراكبى، هذا النسيج الخروجى التمردى، لكنه فى النادر ما يمارس هذا الخروج فى الحيز (م) المجسد لتاريخ القتل والروايات التاريخية والاقتباسات المألوفة. فالتركيب الإيقاعى فى هذا الحيز منسجم انسجاما كبيرا مع روح الرتابة وانتظام أحداث القتل والعنف ونثرية الوجود. وتفصيل ذلك كله يحتاج إلى دراسة إحصائية لا مجال للقيام بها هنا. ولذلك سأكتفى بإيراد بضعة نماذج من كل من الحيزين:

كيف أقفو خطاهم ، وأحلم أحلامهم، وأنا

نفيهم ؟

ولأيامهم وأعمالهم سدود

جرفتها خطاى/ خطاياى أنى

لا أزال أغنى

كى أوسع آفاقهم،

وأحب خطاياى من أجلهم.

فلأقل : إنهم هجير

وأنا فيئهم.

لن أواطن غير التمرد فى ها والخروج عليها.

عبثا تتشاءم ـ تمحوطريقى،

وتنقّر هذا التراب

أيهذا الغراب.

ومن اللافت تماما فى المقطع الأخير أن الخروج الإيقاعي يتماكن فيزيائيا مع اللفظة التى تجسد الخروج على مستوى الدلالة والرؤيا، وهى بحق كلمة «والخروج»عليها. وإن مثل هذا التماكن المتكرر فى نص أدونيس لبين المعجزات الفنية الصغيرة التى يقدر الشاعر المتميز على تحقيقها فى شعره.

من الحيز (م):

فى ذاكرة تلد الكلمات وتولد فيها

تلد الأشياء وتولد فيها

لا تعرف حدا

بين الماضى والحاضر

ولد الشاعرْ

فى رمل يعلو فى صعد

فى صحراء لغات ، ولد الشاعرْ

عاش ولكن فيما يشبه تابوتا

سافر ، لكن فى ما يشبه مقبرة

فى طقس لا تخلو سنة منه ،

طقس للقتل (وقد لا يخلو يوم)

عاش الشاعرْ

طقس كان

يعاش كأن رياح

الجنة تسرى فيه ، ومحابرها

والاقلامْ

فى هذا الطقس ، رأى الشاعر

وجه الكون ، وراح يضىء مداه

ويلقّح باسم الإنسان الشعر

وكل كلام

ويلقّح ما تلد الأيام.

(ص ٩)

ـ أ ـ

ـ نتقاسم: منا أمير ومنكم أمير

ـ يقتل الله من قال هذا

ـ يقتل الله من لا يقول بقولى .

ـ ب ـ

ـ «قتل الله سعدا وسيقتل من لا يبايع

من بايعت قريش»

ـ ج ـ

ـ «قولوا لعلى أن يأتى»

(ص ١١)

ولا يخلو من دلالة فى هذا السياق أن الراوى يعى وعيا تاما الطبيعة السردية البسيطة غير المثيرة فنيا لما يقوله:

وأقدم عذرى للقراءْ

إن كان حديثى سرديا ، أو كانَ

بسيطا لا يتودد للفصحاء.

(ص ١٠)

وأن كلماته هذه ترد مقابلة للغة الشعرية الأثيرية التى ينسجها صوت المتنبى وهامشه داخل الصندوق من الصفحة ذاتها:

سمانى أحمد زهوا وتفاءل

فى تلقيبى بـ «أبى الطيب»، كنا

نلبس ليل الدمع ، ولكن

كنا

نتموج فى بحر من نور.

* جسدى غابة من رموز
وخطاى كما رسمتها ظنونى،
درج صاعد،
وتهاويل كشف.

(ص ١٠ مصندق)

بل قد لا يكون خاليا من الدلالة أن الحيز (م) بأكمله يستخدم بحرا واحدا غالبا هو الخبب (القادر بانتظامه الوزنى والنبرى على خلق الرتابة وإيقاع الكلام العادى) وفى أحيان قليلة المتدارك، ولا يدخله تنويع إيقاعى بارز. أما الحيز الذى يضم المتنبى والأصوات المرتبطة به فإنه مجلى شاسع من مجالى التنوع الإيقاعى، بدءا بالتنوع داخل البحر الواحد كما وصفته أعلاه، وانتهاء بالتنوع بين البحور المستخدمة التى تتعدد تعددا بارزا.

ـ ٢٧

لا مراء فى أن أدونيس صانع مرهف للعبارة الموسيقية أو التشكل الإيقاعى، على مستويين اثنين: الأول مستوى الجملة الإيقاعية المفردة، والثانى مستوى تعالق الجمل وتناميها لتشكل البنية الإيقاعية الكلية للنص. فجملته الموسيقية ـ الإيقاعية، بتكوينها الصوتى، والعلاقات النظمية ـ التركيبية فيها، والتركيب الوزنى، وأنساق النبر، تكاد تكون عمل نحات يقولب رخامه ويحفر انحناءاته، ويمنحه تشكله النهائى بمزيج فريد من السلاسة والتدفق، والصلابة وحدة التشكل. وقد لا يكون شئ أدل على هذه المقدرة الفائقة من اختتامه للجملة الموسيقية على مستوى الترجيع الصوتى، تقفية وتنوعا، من طرف، وعلى مستوى صياغة الوحدة الإيقاعية النهائية، من طرف آخر. فى المتدارك، مثلا، تتنوع نهايات الجملة الإيقاعية بين فاعلن/ فا وفعولن، وفعل، وفاعلن بطريقة مثيرة تماما تمنح التشكل الإيقاعى درجة عالية من الطاقة التعبيرية والغنائية والرصانة والحدة الباترة والجلال الجنائزى، تبعا لتموجات الصوت، وتشكيل البنية الدلالية، والمناخ الشعورى والفكرى المسيطر. وتتراوح تشكيلاتها النهائية بين القطع الحاد والخروج المنتهك للتعاقب الوزنى المألوف والاتساق الكلى للوحدات الإيقاعية المألوفة، بما يعمق ويبلور ويغذى كثافة التجربة والمدى الشعورى المستقصى فى النص. وبين أكثر المكونات إرهافا وإشعاعا إيقاعيا استخدامه للقوافى : أين يوردها، وأين يتجنبها، وكيف يخلق فى النص نسقا منها يغذى ثراء بنيته الإيقاعية. ومن النادر فى نصوصه أن ينتهى البيت الأخير بلفظة سائبة تقفويا، أى لا ترجع صوتيا لفظة فى نهاية بيت سابق مشكلة بذلك قفلا ختاميا للنص. كما أن تشكيل الأبيات إيقاعيا يتحلى بقدر عال من التوازن، أو التناظر؛ فنادرا ما ترد أبيات متفاوتة تفاوتا كبيرا فى عدد الوحدات الإيقاعية؛ ونادرا ما تتشكل جمل طويلة جدا وأخرى بالغة القصر؛ ونادرا ما يتفاوت نمط الجمل تركيبيا ونظميا تفاوتا كبيرا؛ ونادرا ما يتألف البيت الواحد من عدد مفرد من التفعيلات، فى معظم أبيات النص، ماعدا العدد ثلاثة. وتتجلى هذه السمات فى عشرات النصوص التى يتضمنها (الكتاب)، وسيغنى نصان أو ثلاثة تقدم نماذج لعمله عن التقصى المسهب.

ـ ١

تتوغل فى غابات رؤاك :
من أين إذن ،
يأتى أعداؤك، إن لم يأتوا
من فيض خطاك ؟

فى هذا النص القصير، تحتل القافية مكانا بارزا، ويكمل الترجيع الصوتى بين «رؤاك» و «خطاك» تشكيل البيت بأسلوب رائق متناظر. ويتألف البيت الأول من أربع تفعيلات. أما الثانى، الذى يمتد من أول السطر حتى «خطاك»، فإنه يتألف من ثمانى تفعيلات. لكن يمكن اعتبار البيت الثانى فى الواقع بيتين لا تحدث فيهما تقفية، يتألف الأول منهما من تفعيلتين والثانى من ست تفعيلات، فيكون النص مشكّلا بتوزيع مزدوج التفعيلات فى كل بيت له التركيب (٤ ـ ٢ ـ ٦ ).

ـ ٢

خلعت نجمة ثوبها
وأتتنى لنلهو فى حضن دجلة ـ تهنا

قرأنا ، كتبنا ،

نجمة لا تحب زهيرا

وتعشق لامية الشنفرى

لم ينم مرة فوق زند القبيل ،

ولم يرجع القهقرى.

(ص ١٠٤، مصندق).

تلعب القافية فى هذا النص دور القفلة النهائية، ويلفت النظر أن النص ينساب دون تقفية فعلية من أوله، رغم التقارب الصوتى بين «تهنا، قرأنا، كتبنا» وتشكيلها قوافى داخلية. ولو أن النص انتهى بكلمة لا تحقق تقفية مع أى عنصرصوتى سابق لبدا منفلتا، مفتوح الإيقاع، غير منضبط، ولا ختم عليه. أما ورود «القهقرى» فإنه يمنحه فجأة درجة عالية من التماسك، والتوازن، ويغلق انسيابيته المفتوحة. يجبرنا على إعادة القراءة لنحيل ما بدا منسابا منفلتاً إلى مصوغ منحوت. وكثيرا ما تلعب القافية المفاجئة هذا الدور البارع فى نصوص (الكتاب) وتعيد، عمليا، تشكيل النص على المستوى الإيقاعى والانفعالى. فكأنما نص أدونيس يتشكل مرتين: مرة تسبق ورود الترجيع الصوتى المتمثل فى القافية، ومرة تتلو هذا الورود وتعقبه. وبذلك تمتلك نصوصه درجة من التوتر والحيوية قل أن توجد لها نظائر فى شعر غيره. إن الترجيع الصوتى والقافية ليغدقان، فجأة، جسدا مكتملا على ما يبدو وهو آخذ بالتشكل كأنما لا جسد له.

- ٣

ليست الكوفة الآن حيث أراها

ما الذى يتغير فى الكون ، لو تهدم

الكوفة الحاضرهْ

لو تشظت وعادت حفنة من هباء ؟

لا طريق إلى الكوفة الغابرة

غير تلك التى تتململ فيها، وتجهر : كلا

ليست الكوفة الآن حيث تراها.

ثمة نغم شبه جنائزى، أسيان، فى إيقاع هذا النص. ولاشك أن الترجيع الصوتى المتمثل فى ورود تقفية من النمط (١٤٢٣٢١) تعمق الإحساس الفجائعى، فيما يمنع التنوع المتمثل فى ورود (٣، ٤) بشكل يعرقل الانتظام التام طغيان الحس الفجائعى كلية، ويسمح ببروز نفس مغاير ذى نغمة مباينة. ويغذى هذا التباين الروح القلقة المتمثلة فى لهجة التساؤل والإشارة إلى التشظى والترمد وإمكانية التكوين الجديد. ومن لطائف ما يحدث فى هذا النص أن ٣ و ٤ اللتين تمثلان امتناع الانتظام وتقطعان النسق المتشكل لا تتقافيان مع أى شئ آخر فى النص، من جهة، وتجسدان حدة الرفض والنفى الباتر على المستوى الدلالى، من جهة أخرى. إن لفظة «كلا» هى الموقع الذى تحدث فيه نواة إيقاعية إضافية هى «فا» مانحة خاتمة البيت درجة عالية من الحدة والثقل والصرامة، بالطريقة التالية:

غير تلك التى تتململ فيها، وتجهر: كلا

فاعلن فاعلن فعلن فعلن فاعلن فعلن فا ،

ومثل ذلك كثير فى شعر أدونيس فى (الكتاب)، وهو بين أسرار امتيازه وألمعيته الخفية.

لا يغلبه إلا ضوء أبهى منه

والضوء الأبهى منه ـ فيه ، وعنه.

( ص ٢٤٠ هامش الصندوق)

لكن تفصيل مثل هذه التمييزات، ومعالجتها تطبيقيا فى (الكتاب)، يحتاجان إلى مجال آخر.

فى (الكتاب)، يسبح أدونيس ضد التيار؛ وإن ذلك لمن عاداته وشمائله التى عودنا عليها فى تاريخه الشعرى كله. كأن السباحة مع التيار تفقد الجسد مرانه ومراسه وتوهنه فى نهاية المطاف وتدمر طاقات الصراع والإبداع والحيوية فيه. وإنها لكذلك. غير أن القادرين على العمل بهذه المعرفة الأكيدة قلة نادرة فى تاريخ الثقافات.

فى زمن انهيار الرؤى الكبرى والتفسيرات الشمولية الكلية، وبروز الذات الفردية وهمومها الصغيرة، وطغيان الشعر

المادى المحسوس، يكتب أدونيس الرؤيا الكبرى فى عمله كله، ويتجاهل العالم المادى اليومى، والهموم الحميمة الصغيرة لينسج تأويلا شموليا لتاريخ بأكمله. وما أعرف شاعرا كبيرا فى العالم اليوم يجرؤ على أن يجازف بكتابة القصيدة الطويلة الكلية المؤولة لعالم بأكمله، فى زمن ينال فيه شيموس هينى Seamus Heaney جائزة نوبل لأنه يكتب رؤية الأشياء See-ing Things، ويجلو جمال الطبيعة المرهف، ويتحدث عن الهموم الصغيرة فى بلد تمزقه التناحرات التى لا يقترب منها، مع ذلك، إلا بمس الطيف للطيف، وكما ينزل الرذاذ على هاوية من الاشتعالات، مع أنه لا يقل تمزقات وانشراخات وإراقة دماء عن «مكان» أدونيس. أما ما طمح أدونيس إلى أن يفعله فقد غدا جليا، وثمة اقتباسات عديدة توضحه فى فقرات سابقة من هذه الدراسة. وأقل ما يقال فيه إنه شمولى كلى، وتأويلى شاسع المتناول، ورؤيوى مجتاح.

وقد كان آخر من يحاول مثل محاولة أدونيس درك وولكت Derek Wolcott فى أوميروس Omerose على بعد فى المسافة بين شمولية أدونيس، واجتياحه الضخم للمكان والزمان والقضايا والتجارب، وتمركز عمل وولكت فى سياق حضارى ضيق وقضايا منتقاة محدودة.

قد يكون الأكثر ندرة فى شعر أدونيس مما يمكن أن يعتبر شوائب تشوبه، أن يصوغ عبارة شعرية قلقة، تترك لدى المرء شعورا بأنها كان يمكن أن ترهف وتسكب سكبا أكثر دقة واكتمالا. وما يصدق على شعره عامة منذ (أغانى مهيار الدمشقى) يصدق على عمله فى هذا السفر الرائع، رغم المدى الشاسع الذى يمتد إليه، واللهجات والنبرات والأصوات والأزمنة والأمكنة التى يلفها فى إهابه الجميل، ويطويها فى حناياه. ومع ذلك، فإن عبارة هنا، وقولا هناك، على ندرة بالغة، يمكن أن يشار إليهما بوصفهما ناتئين نتوء ما لم يخضع لنحت الإزميل البارع وصقل الأنامل المرهفة. من ذلك المباشرة المسطحة فى التراكيب التالية:

لا يطيقون عبء المجاهيل ، عبء

السطوع ـ ينوؤن ، يلقون أمراضهم

تبعات عليَّ.

ومنها انتقاء اللفظة، وهو من مواهب أدونيس الأجمل عادة، فى العبارة التالية:

شغفى وصلتى بسواى ـ بنفسى.

ومن ذلك أيضاً :

يلقون أحلامهم بين

أحضانه.

ومنها أيضاً :

تحت فىء تباريحه.

ومنها كذلك :

لا أرى من مكان لضيق وكره فى حياتى.

ومنها التكرار فى النداء وصيغة النداء فى ما يلى:

أيها الجامح المارق ـ

ما أمر الطريق إلى الذات، فى

نشوة العشق ، يا أيها العاشق.

وثمة غيرها، مما لا مجال لتقصيه هنا.

لكن فى ندرة مثل هذه الشوائب تعبيرا بليغا عن المستوى الفائق لصياغة أدونيس الشعرية، ولغته، وتشكيله للصورة والنص. وجل من لا يهفو ولا يشوب خلقه من شائبة.

فى الخامسة والستين ـ وهو سن يرتبط عادة بالشح والنكوص والميل إلى الاستقرار والمحافظة والتمسك بما كان قد قبله المرء أو صاغه من تقاليد ـ لايزال أدونيس رائداً مغامراً مكتنها لا ينى، جوّاب مهامه وآفاق قصيات، وكشاف أشكال ورؤى ولغات. وهو بذلك كله يكسر العادة، كما يبشر بضرورة أن نفعل:

إن كان هناك جمال

فهو الخرق ـ افيئوا ، واعصوا

لا تعصوا إلا العادة.

(ص ١٥٤، هامش الصندوق)

وأنا لا أعرف شاعرا واحدا يظل مأخوذا بحلم أن يكتب ما لم يكتبه بعد، ويرود غياهب لم ترد، ويعود بكشوف لم تكشف، بأكثر مما يظل أدونيس مأخوذا بذلك. لا أعرف شاعرا واحدا ممن هم أقران له فى المكانة، لا بين العرب بل بين شعراء العالم العشرة الكبار، يغور ويستقصى وتعصف به شهوة السؤال، وشبق افتضاض ما لم يفتضه إنس ولا جان، كمثل هذا الصبى الذى خرج من قصابين فى منأى عن الحضارة الحديثة، فى جبال إقليم غادره العالم مزقا مشلاة، فقيرا محروما يرزح تحت تاريخ من القتل والتشريد والحرمان والدموع، ليصير ذروة من ذرى الحداثة والحداثية، ويظل مع ذلك ضارب الجذور، مشرشا فى أزقة قصابين: فى شراك العنكبوت التى نسجت خيوطها على غار نبى مطارد، ووجه إمام اغتاله خنجر مزونق، ووهج إيقاع متنبىء تعقّبته لعنة ما لا يسمى وفجيعة ما يسمى وهو عالق بينهما غلوق معرى أعمى فى محبسيه يتملى معجز أحمد ومعجزة محمد وانشباك حبيب طائى مفتتن بغوايات اللغة التى يراها فرجا «ليست خصيصته إلا لمفترعه» فى ليالى الوحشة والخلق المديدات الكالحات المشرقات ويراها تخونه كل ليلة بأن تلف على قلبه، مع ذلك، شراك الميراث الذى عليه تربى ومن صفاء/ عكر حليبه ورؤاه امتاح.

هكذا يظل أدونيس لوّابا، متشارخا، متقطع الأوصال موزعها بين لغات ولهجات وأصوات وغياهب ومفازات وإيقاعات ومخيلات وسيوف تحز رؤوسا بريئة، ومصابيح تضئ لجوّابى مهامه تائهين، وقبس بعيد بعيد يلوح بآله وسرابه لأحداق مريدين، شاخصة أبصارهم إلى مشكاته، يرشحون بأسى أنهم يعرفون ألا حلول رغم الشبق المبرح للحلول، وألا وصول رغم نزف الجراح لهفة لوصول. غير أنه فى النهاية يسم كل شئ بمياسمه، ويضع دمغته النقية على كل جلد، ويصهر كل بقعة من الفضاء فى فضاء الصفحة التى يرسم عليها خرائطه الداخلية وغياهب متاهاته واكتشافاته المغويات. ثم إنه فى ختام كل شئ يشيد عمارة شعرية لا تكاد تضاهى فى بلوريتها وجلال عبارتها وتماسك بنيانها وروعة هندستها السحرية، لكأن فى كل لغة خط من خطوط أدونيس، على ورقة بيضاء، مرورا لأنامل سنمارية يقودها خيال خلاق لا أعرف بين شعراء العالم من يملك ما يفوقه أبهة وابتكارا وجموحا وصرامة ضبط وسيطرة ودقة اكتناه. وما يكاد يختتم حتى يعلن أنه يتهجى الطريق من جديد، ويغوّر فى حمئ البحث عن أبجدية بكر وفضاء وراء طرق الطارقين. إنه الشئ ونقيضه، الرائى والمرئى، بل إنه أيضا للمرآة عينها. وإنها لنعم المرآة يرتسم فيها ما لا ترى عين أمامها وما تراه عين، وتخلق من طيف الضوء كائنات لا مزيد على جلائها ورونقها وسلاسة مائيتها ووهج حمياها ورعونة براكينها. إنه ذو الأبعاد، المجسد، كما كنت قد وصفته قبل سنين. غير أنه لذلك كله، الأشد فجائعية رغم كل ما فى شعره من احتفائية.

ـ ٣٢

أجد صدور (كتاب) أدونيس مناسبة ملائمة لإطلاق دعوة قوية إلى تكريم هذا الشاعر العظيم بما يليق به، وهو حى يرزق، بدلا من أن ننتظر، كما نفعل دائما، رحيله عنا كى نتذكر عظمته. وجوهر دعوتى أن أدونيس ينبغى أن يعتبر ثروة قومية لا يجوز التفريط بها أو التعامل معها بما لا يليق بعظماء المفكرين والشعراء فى مجتمع ما. والسبيل إلى ذلك إحياء تراث عربى قديم فى تكريم المبدعين العظام والاحتفاء بهم، ونحن أمة تحفظ من تراثها الغث والسمين فليكن هذه المرة أن نحيى تراثا نبيلا بحق. لقد خلع سيف الدولة على المتنبى ما خلع، وشعرن المتنبى سيف الدولة وعصره ونفسه ما شعرن، لكن فيّض البقاء لكليهما بشعر الشاعر لا بخلع الأمير. وإننى لأدعو الآن بلد أدونيس ـ فى غياب مؤسسة عربية شاملة تستطيع أن تؤدى هذا الدور ـ دعوة حارة وجادة تماما إلى الاحتفاء به وتكريمه، أولا بتفريغه لعمله الإبداعى وإقامة راتب سنوى له يتيح له العيش بسلام وأمان مادى حيثما شاء، وثانيا بإدخال عمله فى مناهج التربية المدرسية والجامعية فى كل مستوياتها، وثالثا بتسمية مؤسسة ثقافية أو علمية باسمه فى المحافظة التى ولد فيها وفى العاصمة دمشق. كما أننى أعلن عن تأسيس رابطة ثقافية اسمها «الرابطة الأدونيسية» وظيفتها الأساسية أن تكون منتدى للباحثين والدارسين والشعراء تتناول فيه بالدراسة أعمال أدونيس فى لقاءات دورية، وتبحث فى كل ما له علاقة بما وجه أدونيس

إليه اهتمامه الفكرى والشعرى من شؤون معرفية، وتعمل على ترجمة أعماله إلى لغات أجنبية وترجمة ما كتب عنه بلغات أجنبية إلى العربية، وعلى تأسيس مكتبة مخصصة لأعماله وأعمال الباحثين عنه وللدراسات التى تعنى بما شغله من قضايا، وعلى نشر فهرست شخصى (بيليوجرافيا) كاملة له باللغة العربية وبلغات أجنبية رئيسية، وتتبع ما يجدّ فى هذه المجالات كلها سنة بعد سنة وتوثيقه فى نشرات منتظمة. وسيكون مقر الرابطة فى لندن، والمراسلات معها على عنوانى الشخصى إلى أن يتم إيجاد مقر منفصل لها. وإننى هنا أدعو من يود الانضمام إلى هذه الرابطة إلى الكتابة إلىّ. وسيكون من سخريات الأقدار ومما يعمق الشعور بالتردى التام لعالمنا أن لا يستجاب إلى هذه الدعوة، ثم أن نجد بعض هذه الأمور تتبنى ذات يوم ـ وليكن نائيا قصيا ـ بعد أن يكون أدونيس قد غادر هذا العالم المجحاف.

كذلك أتوجه بالدعوة إلى الأثرياء العرب أن يقوموا بعمل مشرف لهم وقادر على أن يخلد ذكرهم أكثر مما تقدر أموالهم وتجاراتهم، وهو أن يتبرعوا بالمال لمؤسسة تقيم لأدونيس منصبا جامعيا دائما يسمى «كرسى الإبداع الفكرى»، يشغله أدونيس رسميا، يفكر ويتأمل ويكتب ويلقى دوريا محاضرة فى أمر يشغله أو يرى فائدة فى المحاضرة عنه على جمهور معنى بما يعنى به من أمور. ويمكن تأسيس هذا المنصب فى جامعة عربية أو عالمية، وأنا واثق من أن أكثر من جامعة سيسعدها أن تكون مقرا لمثل هذا المنصب الرفيع المتميز.

قد تكون دعوتى هذه صادمة للكثيرين، وقد تثير الغيرة والحسد، وقد تثير الشفقة على أدونيس وإبداعه مما قد يبدو للبعض حماسة صديق مؤثر لصديق، وقد يستنكرها البعض لمواقف سياسية أو طائفية أو إقليمية أو مذهبية أو عقائدية. غير أن كل ذلك لا يحجب الحقيقة البسيطة: وهى أن بيننا شاعرا عظيما يليق بثقافته أن تكرمه أجل تكريم وتحتفى به أروع احتفاء. فهى مدينة له بالكثير. وسيكون الاحتفاء به تأسيسا لتقليد نبيل يكرم فيه مبدعون آخرون. وإنه لمن واجبنا ومصلحة ثقافتنا ومجتمعنا أن نؤسس تقاليد التكريم هذه لشاعر ومفكر عظيم قبل أن يموت، وألا ننتظر رحيله كى ندبه ونبكى عليه بدموع بعضها صادق مخلص وبعضها كاذب مراء.

إن فعل تكريم كهذا قد يولد من ثقة المثقف والمبدع العربى بوطنه وقضاياه ما يسهم فى إعادة توثيق الارتباط الوجودى والمصيرى بينه وبين ثقافته ومجتمعه، وقد يبرز وجهة إيجابيا لنظام حكم أو آخر أو لثرى أو آخر. وقد يعيد إلينا جميعا شيئا من الإحساس بأن الخلخلة الفاجعة للقيم التى سارعت بعد عصر النفط العربى وثراء المهربين والتجار والضباط والحكام والسماسرة وعملاء العقارات والأسلحة ثراء خياليا، وبعد طغيان قيم المجتمع الاستهلاكى وتخريبها للنفوس، قابلة لأن تتجاوز وتصحح؛ كما أنه قد يعيد إلينا الشعور بأننا رغم كل شئ مجتمع لاتزال فيه ذبالة من بعد النظر والاحترام لنفسه وتاريخه والحرص على مستقبله تجعله يقدر مفكريه ومبدعيه قبل أن يقدرهم الغرباء. لنتذكر جميعا كيف أكرمنا نجيب محفوظ على أعلى المستويات الرسمية لكن فقط بعد أن أكرمته لجنة نوبل بمنحه جائزتها. ولنسع إلى تفادى ذلك، والعمل بما يشعر بأننا نحرص على ألا يلدغ المؤمن من جحر استكهولم، أو من أى جحر آخر، مرتين.

## مسك ختام

نسجا على منوال أدونيس، وتيمنا بـ (الكتاب)، أود أن أضع لهذه الدراسة هامشين: إلى اليمين، أن بين مدهشات (الكتاب) و«أوائله» المتعددات ما يستند إليه ويجلوه من معرفة مؤلفه بالتراث العربى معرفة دقيقة، تفصيلية، بحثية أو آثارية. وهو بهذا أول عمل شعرى عربى يكسر نطاق الدفق الشعورى والمعرفة العامة، ويلج خزائن المعرفة التى لا تكتنز إلا بسنوات طوال من الجهد والعرق ونذر النفس. وإلى اليسار، أن جماليات (الكتاب) تستند إلى درجة غير مألوفة فى العربية إلى شكله وتشكيله الفيزيائى وإخراجه ومكوناته الطباعية. فهو بهذا توحيد حق للبعدين المادى والمجرد، الصوتى والكتابى، للكلمة ـ الشعر، من جهة، ولمفهوم الكتاب، بالتعريف والإطلاق، من جهة أخرى. وفى كل ذلك، تستحق دار الساقى التى نشرته تهنئة وتقديرا خاصين لا يشعر المرء إلا نادرا بأن عالم النشر العربى جدير بهما.

احتراز لا يجد له مكانا على الحواشي :

تدقيقا، وحرصا على التمييز بين مفاهيم متقاربة، أود الآن أن أقول إن استخدامي كلمة «تقمص» و«قراءة تقمصية» خلال هذه القراءة الأولية (التي ستعقبها دراسة أخرى) لرسم العلاقة بين صوتي أدونيس والمتنبي كان استخداما أوليا يهدف إلى تقديم المفهوم العام فقط. أما إذ يصير القصد إلى إرهاف المصطلحات والمفاهيم، فإنني أميز بين أنماط ثلاثة من التلبس بالآخر. وفي هذا الإطار تبدو لي قراءة أدونيس للمتنبي قراءة إسقاطية إلى حد بعيد، لكنها تزاوج بين الإسقاط والتقمص، تمييزا لها عن النمطين الآخرين: القراءة التقمصية، والقراءة القناعية. إذا كانت وظيفة القناع الأولى أن يحجب الذات الناطقة أصلا ويموهها، فإن متنبي أدونيس يفصح إفصاحا بليغا عن أدونيس، ويجلوه جلاء ناصعا؛ ذلك أنه مفرغ إلى درجة عالية من طبيعته التاريخية، ومحتشد بكون جديد، فهو يرشح وينز بكل ما يسقطه عليه أدونيس من رؤاه، وإشكالاته، ولواعجه، وأحلامه، وانكساراته، ويقينياته ولا يقينياته. هناك بعد تاريخي للمتنبي لايزال باقيا في قراءة أدونيس، غير أنه ليس البعد الأكثر بروزا في تكوينه في (الكتاب). وإن فيض أدونيس على المتنبي وبه وفيه ليتمثل في الصورة التالية، وهي صورة يركبها أدونيس في سياق مغاير لكنها قادرة على تجسيد علاقته بمتنبيه وبالمتنبي التاريخي تجسيدا ممتازا:

لا يغلبه إلا ضوء أبهى منه

والضوء الأبهى منه ـ فيه ، وعنه. (ص ٢٤٠، هامش الصندوق)

لكن تفصيل مثل هذه التمييزات، ومعالجتها تطبيقيا في (الكتاب)، يحتاجان إلى مجال آخر.

**الهوامش:**

(١) من الشيق والدال في هذا السياق أن أدونيس يدرج في هذه الهوامش نصوصا شعرية كانت قد كتبت ونشرت قبل سنوات في مواضع أخرى من شعره؛ هوذا واحد منها، على سبيل المثال: «أرضنا طمست لكثرة ما تراكم فوقها من أنبياء» الذي ورد في كتاب الحصار، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٥، ص ١٩٥. وسيكون مجديا أن تتبع هذه الظاهرة بتقص لا يتيحه المجال الراهن.

(٢) قد يكون من الأدق، في مثل هذه الرؤية، أن نشرع في الحديث عن «التواريخ» بدلا من صيغة المفرد «التاريخ»؛ غير أنني لن أخطو هذه الخطوة هنا، فهي تقتضي الكثير من التأمل والتمحيص قبل أن يطمئن المرء إلى السلامة إن خطاها.

# أدونيس
# ومغامرة الكتاب

محمد بنيس*

ـ ١ ـ

بلغت مصاحبتى لأدونيس سنتها الثلاثين. فى ١٩٦٦ كنت، صدفة، عثرت على (كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل) يباع لدى مكتبى بالطالعة الصغرى بفاس، وأنا فى سنتى الأولى من الدراسة بشعبة الأدب بالثانوية. كان العنوان أول ما ورطنى فى الديوان. ثم، مع تصفحى القصائد الأولى، لمحت جسدى يضيع منى، وينزل إلى سراديب لن يغادرها أبدا . وها أنا فى ١٩٩٦ ، أقرأ الجزء الأول من (الكتاب). تلك الدهشة القصية تتجدد فى نفسى، وفى أعماقى تستقر ، هذه المرة، مشبعة بصمت تأمل هو حصاد حياة تتراءى لى ملوثة بالدم والغبار.

ثلاثون سنة، أقيسها بالتعلم والمحبة والعرفان والحوار. تلك اللحظة القصية، الأولى، أنشأت لى عزة مصاحبة ستعرف مع مجلة «مواقف» عمقاً إنسانياً، لا يضيع ولا ينسى، إنه عمق الصداقة التى ربطت بينى وبين أدونيس. صداقة الشعر والحياة معا. دون تنازل، عندما أتأمل هذه الثلاثين سنة أحس بسعادة متموجة. أقصد سعادة العيش فى زمن الكبار ، الذين كانوا، بالنسبة إلىّ، ضوءاً لا أستطيع اختزاله فى جمل وكلمات، لن تتعدى أن تكون هيكلا عظمياً مخيبا لأمل وصف ما لا يوصف. ذلك الضوء الفريد، النادر، الذى غمرنى وأنا أجتاز ظلمة المفازات فى أرض وزمن، من يجرؤ على ادعاء معرفة الجهة التى جاءا منها وإلى أين يمضيان؟

كل عمل جديد كان يصدر لأدونيس، عبر الثلاثين سنة بكاملها، بالعربية أو مترجما إلى لغات أخرى، كان دليلى إلى فرح جديد وسعادة تتسع أنحاؤها وأسرارها. هو ذلك إحساسى وأنا أتابع ثقافة العالم العربى منعرجات

* شاعر من المغرب.

وانكسارات، زلازل وخيبات. ولكننى، هذه المرة، مع (الكتاب)، يغالبنى ما هو استثناء فى الشعور أمام الأعمال الإنسانية الأساسية. حقا، إننى أرتاب من الذين يتعبون من الأعمال الفريدة التى تهب الثقافة العربية وهجها الكونى، واللغة العربية ما يجدد حيويتها، فى طقوس احتضار لا تبصره سوى العين الثالثة. وها هو (الكتاب) ينحت صفة العمل الأساسى، الذى يأتى مدهشاً وصادماً فى آن. عمل تبتكره تجربة كتابية - معرفية صقلتها عذابات جسد «مفرد بصيغة الجمع».

رياح وعواصف تحرك أعماقى وأنا أرى إلى (الكتاب) يصدر فى جزئه الأول، بعد أن أطلعنى أدونيس، من قبل، على مخطوطة الجزأين. تاريخ كتابة شعرية كله يتقد، مسارات نظرية وفكرية، صراعات. باختصار، زمن ثقافى - شعرى برمته يشع من أمكنة متداخلة لا أكاد أميز بينها لشدة اندفاع الصور والحالات. علىّ تهجم النصوص التى شكلت مغامرة معزولة فى زمن يستبد به اللغو وينتصر فيه. تنظيرات وقراءات أعود إليها، كما لو كنت أعثر على ذاكرة شوهتها عقلية سريعة النكران. هو ذا (الكتاب) يستنفر الكتابة ويلقى بزمنها إلى العراء الذى توهم افتقاده من شاء من المتوهمين. دكنة خفيفة تستريح على كتفى. كيف يمكن لعنوان وحده أن يملك قوة بركانية تخترق، من الأسافل إلى الأعالى، مدارات تمازجت، حتى لا حدود لها؟

عبر سنوات المصاحبة الثلاثين، كنت، على الدوام، أتابع، منصتاً ومتعلماً، تجربة أدونيس. من قريب كنت أتابع. لا أقصد، هنا قرب المكان، بل قرب الهم الشعرى والوجودى. ولم يكن للمتابعة أن تكون مصدر فرح فيما لو لم يكن الوفاء أول أساسيات المتابعة. هكذا تعلمت من الثقافة العربية القديمة أو الثقافة الإنسانية على السواء. وفى أفق معرفى كريم كهذا التقيت بحريتى، بقضاياى، تناقضاتى وأسئلتى. أدونيس علمنى أن طريق الشعر مفقودة، علىّ اكتشافها باستمرار. وفى أعماله كانت المنافى والغربة والشكوك والحيرة والفجائع تدلنى، بدورها، على اعتبار الآلام ملازمة لحريتى، شعريا وحياتيا.

(الكتاب). فجأة تتفجر تلك الليلة الأولى التى هيأت لى فيها جدتى براد القهوة وجلست هادئا، صامتا، بين يدى (كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل). الطقس، خارج البيت، كان باردا. رياح وعواصف. وأنا الآن، فى هذه الليلة، من سنة ١٩٩٦، أضاعف من عزلتى مع (الكتاب). أنصت لطقوس دواخلى، لتقاطعات حياة أمة وثقافة، فى عصورها المتداخلة، جنباً إلى جنب مع المتنبى وأدونيس. بين الليلتين ثلاثون سنة. بينهما امتدت وتجذرت تجربة أدونيس فى الشعر العربى، وفى الثقافة العربية الحديثة، ثم فى أفقها الكونى نسجت رسوخ التجاوبات. بينهما عوالم نشأت وأخرى تقوضت. بينهما، أيضاً، تلك الأنا التى كانت قادمة، ثم أثناء قدومها رأيت.

*

الأعمال الأساسية، فى أى ثقافة من الثقافات الكبرى، هى وحدها التى تذكرنا بأن اللغة لا نهائية والإبداع لانهائى. مع هذه الأعمال يصبح المعروف سديماً، والنظريات والأحكام والأذواق منذورة للبطلان. ضمن هذه الأعمال يندرج (الكتاب). إنه عمل يرج مفهوم الشعر العربى كما يرجّ مفهوم الحياة العربية وثقافتها ومتخيلها عن ذاتها وعن آخرها. كلمة «رج» ذات بعد نظرى، قبل أن تكون مقيدة بحمولة دلالتها الفيزيائية، الظاهرية. إن دلالتها، بالأحرى، هى إبدال مكان القيم الجمالية والفكرية، من الخطاب المتداول إلى الخطاب الخاص، الذى ينشئه العمل ذاته. الرج، إذن، حركة شديدة، زلزلة. كارثة، بالمعنى الذى يعطيه إياه رونى توم. قوة إيجابية لا تتوفر فى عمل إلا إذا كان أساسيا؛ أى كان خالقاً لقيمه الخاصة.

يتخلى عنوان (الكتاب)، مع عنوانه الفرعى «أمس المكان الآن»، عن كل صدفة. على ذلك عودتنا عناوين أدونيس، المعلنة عن منعطفات والمؤرخة لها، بالنص وفى النص. إن العنوان ليس حلية مضافة إلى عمل شعرى أو أدبى، بل هو عنصر فاعل فى البناء. لذا، تصبح قراءة العنوان مدخلا لمشروع الحديث إلى العمل، لا الحديث عنه أو حوله، بتعبير جوليا كريستيفا. تلك هى الخطوة الأولى على عتبة القراءة. ولا شك أن افتقاد المعرفة بكثافة العنوان بنائيا

ودلاليا، يؤدى، خاصة فى الأعمال الأساسية، إلى قراءة مبتورة.

العنوان، فى الشعر العربى، حديث الاستعمال. إنه السمة السابقة على ماعداها من السمات فى تسمية حداثة القصيدة العربية. للعنوان، إذن، روايته الصامتة، التى لم نتبصر، بعد، فعلها فى القصيدة الحديثة وفى متخيلنا عنها. بالعنوان يفتتح النص الشعرى إيقاعه الأولى، وبه تظهر إشارة البدء. ومن دون حرج، يمكننا أن نضعه فى مكان المطلع الذى أولاه العرب القدماء أهمية وظيفية وتواصلية. لكنا بعيدون عن الرضوخ لاستجابة القارئ أو لحثه على الانتباه. العنوان، قبل ذلك عنصر بناء سطوع ولمع أثر النص على العنوان.

بمثل هذه الفاعلية اتصفت عناوين أدونيس فى انعطافاتها، إلى الحد الذى يمكن لنا أن نؤرخ لها من خلال عناوين نصوصه. سيكون التأريخ، فى هذه الحالة، من داخل النص لا من خارجه. هنا يكمن درس، غير مفكر به، أرشدنا إليه القراءة الحديثة. ومن غير عودة (قد تكتسب ضرورة قصوى) إلى العناوين السابقة لأعمال أدونيس، نعثر فى عنوان «الكتاب» على غرابة تحتمى بأسرارها. ليس ذلك مفاجئا تماماً، بالنسبة إلى قراء أدونيس، المهاجرين بشهوانية فى مغامرته. على أن أسرار الغرابة تظل ماثلة أمامنا، غرابة محرقة.

أتذكر، جيداً أن كلمة «كتاب» فى عنوان: (كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل) كانت مبتدأ غوايتى. مرة ثانية أقدم أدونيس على استعمال الكلمة ذاتها فى ديوانه (كتاب القصائد الخمس) سنة ١٩٨٠ و (كتاب الحصار) سنة ١٩٨٢. وهذه المرة، يختار الكلمة معرفة بالألف واللام بدلا من تعريفها بالإضافة (الكتاب). غواية الحالة الأولى لا تزال محافظة على اختلاجتها. ولكنها، أيضا، طاقة الزمردة الوحيدة. تشع مثل الثريا، على حد قول ملارمى. إن استعمال كلمة «كتاب» عنوانا لديوان شعرى والانتقال من التعريف بالإضافة إلى التعريف بالألف واللام، وبالتالى حذف شبه الجملة والاكتفاء بجزء منها (لأن الجزء الآخر مقدر) يتجاوز حد اللعبة المجانية لصالح اللعبة المسؤولة. ومن غير الشاعر مسؤولاً عن اللغة؟

وثبتى تفقدنى التوازن، ولا حجة لى غير الاستمرار، فى جهات ربما تبدو ملتبسة. «الكتاب» قشعريرة تستولى على كامل جسدى، كلمة واحدة، ولى صلابة البوح، حتى عندما أتلعثم. هل بمقدور كلمة سوى «الكتاب» أن تضاعف الحيرة والعطش؟ لست أدرى. ولكن هذه الكلمة، على غلاف عمل شعرى عربى، تتحول إلى مهماز، كلمة طوفانية أو بركانية، فى أحشائها ذاكرة ثقافية لا تكف عن العودة لاحتلال مكان الجاذبية. طبعاً، فعل الشاعر يرسخ حينما يرج الذاكرة، أى عندما يفرغ الكلمة من دلالتها التاريخية ويلقى بها فى المهاوى النارية لذاكرة مستقبلية. بين التشظى وإعادة التكوين يتحقق الفعل الشعرى.

***

نحن أيضاً محكومون بالاصطدام بالذاكرة. لا لأن إعادة التكوين تتطلبها، بل لأننا مشروطون باللغة. إن اللغة ليست وسيلة تعبيرية، بل هى خزان وجود الذات فى تاريخها. فعل الشاعر هو فتح هذا الخزان من أن أجل أن يتدفق المخزون شلالاً، يعيد اللغة إلى عنفوانها الأولى. وباستعمال أدونيس كلمة «الكتاب» ذات الرءوس المتعددة، فإن هذا الوجود فى التاريخ، وجود الذات فى اللغة، هو الذى يهدف إلى رجّه. إعادة تكوينه. أجل، كلمة ذات رءوس متعددة. وتلك حكمة أدونيس فى مغامرته معها.

لكلمة «الكتاب» تاريخ عربى وغير عربى، على السواء. وهى، أيضا، كلمة لها فى العربية من الضبط والوضوح بقدر ما لها من الالتباس والتعريفات الجهوية. فى (لسان العرب) ثبت ببعض من ذلك. ولنا أن نتوقف عند دلالات مركزية. فالكتاب، مطلق، هو التوراة. وهو ما كتب مجموعاً، وكذلك الصحيفة (أو الصحيفة والدواة). كما أنه الفرض والحكم والقدر. أما أن يكون الكتاب هو القرآن فجائز فقط. إن هذه الدلالات المركزية فى العربية، تبعاً لابن منظور، تلازمت، عبر التاريخ الثقافى العربى، مع دلالة ملحقة متفردة، هى الدلالة المرجعية المتداولة بين النحاة. فـ (الكتاب) هو عنوان كتاب سيبويه. وإذا كان المتصوفة قد أولوا الكتاب أهمية خاصة فإنهم استعملوا الكلمة موصوفة، كما هو الشأن لدى ابن

عربى فى تعبيرين شهيرين، يدل أولهما على العالم «الكتاب الكبير» والقرآن «الكتاب الصغير» فيما هو يحدد المعنى العام الدال على الصحيفة، فيشير إلى أن الكتاب هو «ضم الحروف بعضها إلى بعض»، وهو المرقوم، تمييزاً له عن الكلام المتلفظ به. ولربما أدى بنا غياب أى تعريف للكتاب فى (صبح الأعشى) للقلقشندى و (المثل السائر) لابن الأثير، وهما أهم مؤلفين عربيين عن الكتابة والكاتب، إلى سؤال لا ندرى شيئا عن طبقاته التحتية، بعد.

فى غير العربية كان الرومانسيون الألمان، وبالأخص نوفاليس وفريدريك شليجل، مهمومين بفكرة الكتاب، ونموذجه هو (الكتاب المقدس) الذى لا يقتصر على «العهد القديم»، كما يصر اليهود ـ وبهذا التحديد يلتزم ابن منظور ـ بل كلا من العهدين، القديم والجديد. إنه الكتاب الوحيد والمطلق لدى نوفاليس والكتاب اللانهائى بخصوص فريدريك شليجل. الكتاب المقدس نموذج الكتاب المغاير، الذى كان حلم الرومانسى الألمانى، فيه يتجسد المطلق الأدبى ولا نهائيته. فى الفترة اللاحقة سينشغل ملارمى بفكرة الكتاب، ومعه ستتبلور رؤية شعرية فلسفية على هامش تاريخ الشعر الفرنسى، حتى ملارمى.

***

بأى أمر نقف على عنوان (الكتاب) لدى أدونيس، دون استحضار هذه الذاكرة الثقافية، العربية وغير العربية؟ إن لعبة أدونيس جدية لأنها مسؤولة. وأدونيس وفىٌّ لمشروعه الشخصى. ولكنه وفاء يمتد ويتجذر بخيانة الثابت والجامد والنهائى، دون أن تكون الخيانة متلبسة بجرم أو خطيئة، مادامت المغامرة تعتمد الخيانة، حتى تبقى «لغة النصل» هى السيدة الفاتحة للطرق المجهولة عند اختراق الغبار. فى سياق هذا المشروع، المتبدل تبدل نهر هيرقليط، وهذا الفعل الخائن، نقيض الاطمئنان والقناعة، نستطيع أن نخرج قراءة (الكتاب) من أحاديتها إلى تعدديتها، من عبوديتها إلى حريتها، ومن مطلقها إلى تاريخيتها. فك الارتباط مع المغلق، هذا المستبد الفاعل فى اللاوعى.

[...]ها نحن، مع الكلمة الأولى، «الكتاب»، فى عتو عواصف مهلكة. فالاقتراب من الأعمال الأساسية يتطلب المعرفة. ذلك هو المتاع اللازم للمريد السالك بين أهوال الطريق. إخلاصا للنص، ولمغامرة نحن، بلا شك، عاجزون عن اختزال لا نهائيتها. فى سراديب المعرفة وأسرار إعادة التكوين.

الانطلاق من تصور تاريخية المغامرة، وبالتالى من تاريخية الكتابة والذات، يؤدى، فورا، إلى القول باللا استمرارية، بالانفصال والقطيعة. إن (الكتاب) مرحلة ـ حقبة جديدة، على مستوى المغامرة الشعرية لدى أدونيس. إنه حدث. يكفى أن يكون لدينا اعتقاد فى ذلك، رغم أننا لا نستطيع أبدا أن نصل إلى الاقتناع بأننا على حق ونحن ننسب إلى حدث دلالة مماثلة، كما يفيدنا هانز ـ جورج جادامر. الاعتقاد نفسه هو الذى يقودنا إلى التمييز بين مراحل ـ حقب ثلاث فى مغامرة أدونيس الشعرية. أقصد: القصيدة، الكتابة، الكتاب. بين كل حالة وأخرى يوجد انفصال، دون أن يعنى ذلك غياب الكلية من حيث هى «وحدة حية». لقد شكلت القصيدة والكتابة لحظتين من الصراع مع القديم وبروز شئ جديد. والاعتقاد بأن (الكتاب) يبلور مرحلة ـ ـ حقبة لا تشبه السابق عليها منتزع من العنوان، بدءا، من حجم العمل وبنائه واستراتيجيته الكتابية، أدلة توجه الاعتقاد وتفضى بنا إلى تأمل معرفى. الديوان الأول الذى اقتنع أدونيس بأن ينسبه لبداية مغامرته يحمل عنوان «قصائد أولى». القصيدة، هنا، هى التى امتدت مع الدواوين اللاحقة حتى «هذا هو اسمى»، المعلن عن مرحلة ـ حقبة الكتابة. ومع (الكتاب) تشرع مرحلة ـ حقبة جديدة. إن المغامرة تنتهى، باستمرار، لتبدأ ولا تبدأ لتنتهى، لا نهاية للمغامرة. نهايتها هى اللانهاية . أنحنى على أعمال موريس بلانشو، محييا متاهات صداقة الأسرار، مدركا البيت الشعرى «أولد فى نهاية الطريق»، الذى كان أدونيس كتبه فى (أغانى مهيار الدمشقى) ولم يكف عن العودة إليه فى نصوصه.

***

يصعب أن يتركنا العنوان محايدين، فى (الكتاب)، كعمل أساسى. ما قدمناه إشارة إلى كثافة الذاكرة الثقافية التى يتضمنها ويتحرك فى سياقها، واضحة وملتبسة. وقد يبدو

ذلك باطلا. لنتريث قليلا. يؤالف أدونيس بين الممارستين النصية والتنظيرية. من هنا، اتصفت مغامرته بالهدم والبناء عبر معرفته الشعر العربى وانفتاحه على الخطاب الفكرى. تابع أدونيس الممارستين معاً وهو يواجه ويواجه. من ثم جاء تنظيره للقصيدة والكتابة محملاً بعواصف لاتزال تشتغل فى الرؤية إلى الحداثة الشعرية العربية وتستحوذ عليها.

من الخصائص المصاحبة للممارستين، النصية والتنظيرية لدى أدونيس، أن التنظير يأتى لاحقاً لمشروع المغامرة النصية، كذلك كان وضع «القصيدة» فى الخمسينيات ، ثم «الكتابة» بين الستينيات والسبعينيات. كان خطابه عن القصيدة متواشجاً مع رؤيته للحداثة، فى مجلة «شعر»؛ وعن الكتابة من خلال المنظور الذى اعتمدته «مواقف»، منذ عددها الأول، ولكنه لم يكتسب مرتبة المشروع الشعرى إلا مع مقدمته النظرية فى العدد الخامس عشر (مايو آيار- يونيو حزيران ١٩٧١)، وقد سبق لنص «هذا هو اسمى » قد نشر فى العدد الرابع (آيار- حزيران ١٩٦٩) مع دلالة توافق نشر النصين معاً فى الذاكرة الثانية والرابعة لهزيمة يونيو حزيران ١٩٦٧.

يستمر أدونيس وفيا لأسبقية الممارسة النصية على الممارسة النظرية، بعكس ملارمى الذى ظل لفترة طويلة من حياته منكبا على تدوين تأملاته حول الكتاب، صرحاً محلوماً به، فيما هو لم ينجز الكتاب أبدا. مسألة لا نطرحها لأجل مقارنة أو مفاضلة، تأكيداً لكل مقال مقام. على أن أدونيس، هذه المرة، كتب عن كتاب آخر، هو القرآن، من خلال هم الكتابة. عنى به «النص القرآنى وآفاق الكتابة»، المنشور سنة ١٩٩٣ .عنوان هذا النص التأملى يحيل على الكتابة لا الكتاب. أما فى النص فهو يتناول الكتاب قبل الكتابة. ولا نبالغ إن نحن أعطيناه وضعية النص الانتقالى بانتسابه إلى الماضى والمستقبل فى آن، للقديم والجديد. هو «بين الوجود واللاوجود» أى بفعله «يصبح الممكن واقعياً والحقيقى تصوريا»؛ كما كتب هلدرين فى مرحلة أنبادوقليس.

هل بدل أدونيس، بكتابته هذا النص، أساس التعاقب ، الذى يحكم الممارستين، النصية والنظرية؟ واعتماداً على جواب اليقين هل يمكن أن نحدد، من خلاله، دلالة كلمة «الكتاب» ؟ لا شئ يدل على ذلك. لو عثرنا على سبب ما، فإن من قالوا، قديما، بأن رسالة (الفصول والغايات) لأبى العلاء المعرى تتشبه بالقرآن، سيعثرون على حجتهم، فى زمننا، وسيقولون قولا مماثلا عن (الكتاب) لأدونيس. إن أدونيس، عندما أنزل القرآن منزلة الكتاب، وسماه به، كان منحازا للجائز، كما أكد ذلك ابن منظور، ولم يلتفت لدلالته المطلقة فى العربية، دون أن تغيب عنه. وهو ما يثبت، ثانية، أن نصه عن القرآن انتقالى، قبل أن يكون تنظيريا سابقا على كتابة (الكتاب).

يختار التأمل دورانه فيما هو لا يتحرر من عطشه. يملك العنوان بمفرده سلطة لا مناص من تقبلها؛ لأنها سلطة ذاكرة ثقافية مكثفة إلى طرفها الأقصى. ونحن لن نتحرر من الدوران، بين الدلالات العربية وغير العربية للعنوان ذاته. لا استقصاء لتلاعبات معجمية يبطل من ورائها أى طائل، بل تواضعا أمام عمل أساسى، بصمت ينحفر وشماً على جسد الثقافة العربية الحديثة، ويقذف بشعرها إلى زمن مغاير. فى (الكتاب) فاصل جديد وانفصال، لن يثير شهوة القراءة والتأمل والمصاحبة بيسر، فى عهد لم يتهيأ، معرفيا وشعريا، لاستقبال أعمال أساسية، تطرح عليه أسئلة محجوبة.

ويسترسل الدوران، عنيفا، كما ابتدأ. من العنوان إلى العنوان الفرعى، إلى النص. وهى جميعها تأخذنا بالقراءة العاشقة إلى مدارات تكشف، شيئاً فشيئاً، عن منخفضاتها الواصلة إلى هدأة السراديب وعجائب ما تحتفظ به العتمات. هناك، ندرك أن النزول ضيفا، على عمل أساسى، هو أيضا ذلك العبور، القاسى، الذى لا يعدنا بغير التواضع أمام الشعر، بركانا متحدرا من علو الأزمنة والمعارف، وقد احتضنتها الذات الكاتبة، الخالقة للغة، وهجها هو اختلافها، راضية بجحيم المكابدة والشك والحيرة التى لا تضاهى.

**- ٢ -**

بحذر نتقدم نحو استكشاف دلالة (الكتاب) ودلاليته، فى آن. لا نخلط بين الألفاظ: إن الدلالة تخص القيمة التى تصبح للكلمة عند إدراجها فى السياق. والدلالية مقصورة

على المسالك التى يتبعها النص بكامله فى بناء الخطاب. والحذر تستلزمه طبيعة المغامرة الشعرية لدى أدونيس فى هذا العمل الأساسى، الذى يصدق عليه قول المبرد إذا أراد أحد أن يقرأ عليه (كتاب سيبويه): هل ركبت البحر؟ تعظيماً له واستعظاما لما فيه، كما ذكر ذلك جمال الدين القفطى. فالحمولة الدلالية للعنوان والبناء الاستثنائى للعمل يبعثان على الحذر كما يبعثان على استنفار المعرفة. بغير ذلك، تكون القراءة معرضة لخسران لا نستطيع تقدير فداحته، فى زمن نادرا ما نعبأ فيه بالمعرفة.

لدلالة العنوان كثافة ذاكرة ثقافية، يحضر فيها القديم والحديث. ولكن هناك العمل أيضا. للعنوان عنوان فرعى، أشرت سابقا إليه، «أمس المكان الآن». هذا العنوان الفرعى يوجهنا بدوره لتحديد الأرض التى يحددها العمل ويشتغل على خلقها. إنه المكان المسبوق بالزمن المنشطر على ذاته، اسم المكان أولا، ثم المكان موحدا فى الزمان، ماضيا وحاضرا. بهذا العنوان الفرعى نبتعد عن تأويلات لا شأن لخطاب (الكتاب) بها. هو ذا العنوان الفرعى يفيدنا فى إقصاء ما ليس موضوعا فى (الكتاب) خطوة أولى. والمكان هو مفتتح الشعر العربى، الأطلال والرسوم. من هنا، ابتدأت معلقة امرئ القيس، وهى تجعل من المكان بؤرة الفعل الشعرى بامتياز.

كلمة واحدة، صامتة ولها وهج تاريخ شعرى برمته، أى لها سر أسرار الشعر عند العرب، ليس سوى مكان. وفى المكان تنحفر آثار الجسد، حسب الزمان. أمس الآن، تلك إشارة على وضعية المكان فى الخطاب. فالمكان تاريخى، ليس مكان الأمس بمفرده ولا مكان الآن بمفرده. هما معا مترقرقان، مندمغان، مختلطان.

يمكننا أن نتقدم، ونحن بين مركبات اسمية فقط. غياب الفعل مربك، بل هو مضاعف لالتباسات الدلالة. مع ذلك فإن لهذه الالتباسات حدودها. على الصفحة الثالثة عنوان فرعى ثان «مخطوطة تنسب إلى المتنبى، يحققها وينشرها أدونيس». هكذا نصبح وجها لوجه مع أرخبيل يهدمنا فى صفحة واحدة، بعد أن قطعنا المتاهة الأولى. غير أن الأرخبيل متاهة لابد من الانتباه إلى مخاطرها. هذا (الكتاب) اسم لعمل شاعر آخر هو المتنبى، صاحب «معجز أحمد» حسب تسمية أبى العلاء المعرى لديوان المتنبى، تمييزا له عن «معجز محمد» القرآن. غريب هذا الشاعر الأعمى الذى مجد، بعين البصيرة، شاعرا سابقا عليه. مجده وجعله لاحقا عليه، لاحقا على جميع الشعراء، رغم أنه عاش فى زمن مضى. شاعر يأتى من المستقبل لا من الماضى، المستقبل اللانهائى.

ترك المتنبى (منذ القرن الرابع الهجرى/ العاشر الميلادى) ديوانا، كثرت شروحه وتعددت الكتابات معه وضده. وها هو أدونيس يعثر على مخطوطة تنسب إلى المتنبى، ولا أحد يشير إليها فى تاريخ الشعر العربى أو تاريخ الثقافة العربية. نسبة المخطوطة إلى المتنبى ليست حجة على صحة النسبة، فعل مبنى للمجهول. وأدونيس أمين فى الإخبار وهو يثبت الالتباس بارزا. بهذا الالتباس تكون المخطوطة منسوبة إلى المتنبى وغير منسوبة إليه فى آن. أى أن أدونيس قد يكون نسبها هو نفسه إلى المتنبى دون أن ينسبها إلى نفسه. إنها مخطوطة يلتبس اسم كاتبها، أو هى دون اسم، لا المتنبى ولا أدونيس. فى الالتباس نعثر على محو اسم مؤلف (الكتاب). وفى نزع الاسم عنه يكون «الكتاب» لا شخصيا، دون مؤلف. وفى هذا موقف من مفهوم الكتابة التى تكتبها ذات مجهولة. والكتاب الذى لا يحيل على كاتبه. فالمسألة، هنا، ليست لعبة بلاغية أو تحايلا على القارئ، أو حتى اتباع المذهب الباطنى، كما يمكننا الاعتقاد بذلك. إنه الموقف الذى يصدر عن أن (الكتاب) هو، قبل كل شئ، من إنتاج ذات لا شخصية.

على أن الالتباس، الذى ينطلق من مقدمات نظرية لها مكانتها فى المنظور الحديث، يضيء لنا عنصرا آخر، هو المخطوطة. ذلك ما لا نراه بسهولة عندما نفتقد سر اللعبة. إنها لعبة جدية وخطيرة، فنحن فى حضرة أدونيس.

كلمة «المخطوطة» ذات دلالة قصوى فى مشروع (الكتاب) وفى مشروع أدونيس، الشعرى والفكرى على السواء: إن الخطاب الذى يقدمه لنا أدونيس ليس صوتا،

وحيـاء، بل هو أثر. تلك هى العـلامـة الأولى الدالة على مـا يسعى إليـه أدونيس. فى مـشـروع الكتـابة، ثم فى مـغـامـرة (الكتاب)، الخروج من عهد وثقافة الصوت إلى عهد وثقافة الأثر، الكتـابة، الكتـاب. لم ينتظر أدونيس صـوت المتنبى، أو غيره، ليحل فى صدره، وإنما اعتمـد مخطوطة، مكتوبا، أثرا محسوسا وملموسا. بين الصوت والأثر جفاء معرفى له تاريخه العريض. وقد كـانت تجربة أبى تمام فاصلة بين عـهـدين فى الثقافة العربية، على سبيل المثال، وهو الشاعر الذى اعتمده أدونيس فى بناء صرح خطابه عن الحداثة الشعرية.

***

ببطء، ننصت إلى الطرق المتـشـعـبـة التى تسكن الخطوات الأولى. من العنوان إلى العنوان الفرعى. ولا أرغب فى ممارسة قراءة تقنية. الشعر يناهض التقنية. ذلك ما علينا الاقتناع به. ولكننى مسافر فى الأفق الشعرى ـ المعرفى الذى يدعونى إليه (الكتاب). إن الأعمال الأساسية لا تتوفر كل يوم فى أى ثقـافة من الثقـافات. وهى فى الوقت ذاته تفتح إمكانات مجهولة. على هذا النحو تصبح المصاحبة سفرا، والسفر متاها. كل منهـمـا ينادى على غيره، وفى الرحيل نتعلم الإنصات.

هذه مخطوطة يحققـهـا وينشرها أدونيس. فى تعريف الفعل الكتابى بالتحقيق والنشر اختيار نظرى للكتابة، يتطابق مع وضعية الاسم والأثر. وهو بالتالى تعريف لنوعية العمل المنشور. إن أدونيس صاحب معرفة متجذرة فى الشعر والثقافة العربيين. وإذا كـان قـد نشـر (ديوان الشـعـر العربى) وعرف بكتـاب (المواقف والمخاطبات) للنفـرى، فإنه اليوم يصرح بكونه محققا وناشرا لمخطوطة قديمة منسوبة إلى المتنبى. هنا، فى هذا التـعـريف الغـريب، يكمن سـر نظرية أدونيس فى الكتابة، وفيه يضع علامة محجوبة لقراءة أعماله الشعرية، على الخصـوص. إن الشـاعـر لا يكتب شـعـره من لا شىء، ولكنه، بالأساس، يعيد كتابة السابق عليه، يحوله فيصبح أثرا آخر. والفرق بين مـا قـام به أدونيس من قـبل ومـا فـعله فى (الكتاب) هو التحقيق. فما المقصود بالتحقيق؟ لننتظر قليلا.

إن تسـمـيـة (الكتـاب)، إذن، تحـتـمـل أن المخطوطة لم تكن تحمل عنوانا قبل النشر، كما هو الأمر تماما بالنسبة إلى سيبويه الذى قضى حياته وهو يؤلف (الكتاب) ويراجعه، وفى النهاية توفى قبل إتمامه ووضعه فى شكله النهائى، أو إعطائه عنوانا. وأدونيس، فى هذه الحالة، لم يفعل سوى ما فـعله الأخـفـش عندمـا نشـر مـخطوطة سـيـبـويه وسـمـاهـا (الكتاب). ولكن هذا الاحتمـال بعيد؛ لأن أدونيس لم يعش فى زمن المتنبى، ولأن المكان الذى يكتبـه (الكتـاب) هو مكان منفعل له التقابل والانعكاس بين أمس والآن.

هل هذا الذى تؤدى بنا إليه القراءة هو مجرد تداعيات لفظيـة، لا عـلاقـة لهـا بـ (الكتـاب)؟ لم أتردد، لحظة، فى استبعاد هذا الحكم؛ لأن مشروع (الكتاب) غير منفصل عن كثافة الذاكرة الثقافية التى يختزلها العمل ويحولها. ومن ثم فإن المغامرة التى يعرضهـا علينا هى نفسـهـا التى تقدم لنا كيفية القراءة. كل خطاب يتضمن نظرية قراءته. وهذا الرج الذى يلازم القراءة هو من فعل العمل، لا من فعل الخارج النصى. دوران يفتـقـد المركـز، هكذا يشـاء لنا العـمل ونحن نحاول الاقتراب منه، الحوار معه، لمسه، بكل اختصار.

عودنا أدونيس على كتابة النفى. «انس ما علمت وامح ما قرأت وازهد فيما جمعت». هذه العبارة لابن عربى، كان أدونيس قد عنون بها مختاراته من نصوص لابن عربى نشرها فى العدد ٢٠/١٩ من «مواقف». هى عبارة لم يتخل عنها فى جميع أعماله الشعرية. إنها العبارة التى تعطينا مفتاحا من بين مفاتيح قراءة أعماله، وهى كذلك صالحة فى اقترابنا من (الكتاب)، فقصـائده تسلك سبيل القصـائد المضادة، وأعماله الشعرية بدورها تتبع المنحى نفسه. وهذا يعنى أننا أمام كتاب مضـاد، متـعـدد، تلمع على أضلاعه الكتب الأخرى التى تحـمل الاسم ذاته فـيـمـا هو يحـولهـا. ولذلك، فـإذا كنا استحضرنا كثافة الذاكرة الثقافية فإن العمل يبقى، عند القراءة، محولا للذاكرة، سواء أكانت معجما أم تعابير أم مؤلفات. ذلك يعود إلى أن ما يفصل الذاكرة عن الكتابة هو الذات التى لا تتشابه ولا تتكرر. يقـودها مـجـهـولهـا، غـورا فغورا، بين الحصى والنجوم.

-٣-

ما يدفعنا إلى اعتبار (الكتاب) كتابا مضادا هو البناء. إن الجزء الأول من العمل مقسم إلى عشرة أقسام. ثمانية منها تأخذ من شعر المتنبى نفحتها، أكان شطرا أم بيتا بكامله، وقسمان هما عبارة عن «أوراق عثر عليها فى أوقات متباعدة، ألحقت بالمخطوطة»، ثم «الفوات فى ما سبق من الصفحات». هى ذى خطابات للمتنبى موثوق بها، لأنها موجودة فى ديوانه، وهى بذلك تطمئننا على حضور شئ من المتنبى فى هذا العمل، يضاف إليها أوراق وفوات. هذا التقسيم العام يتميز بـ «هوامش» فى الأقسام ١،٣،٥ ، «فاصلة استباق»، «هوامش» فى ٢،٤،٦.

هكذا، تبدو لنا الصورة الأولية للعمل، وهى تشير إلى اللا نهائى فيه، أو اللانهائى بوصفه عنصرا مولدا للخطاب، حيث يكون العمل مجهول النهاية على الدوام، أو هو اتهام لمفهوم النهاية، عندما نكون بصدد عمل أساسى. ولكن اللانهائى يتمثل أيضا فى أغلب الأقسام، وهى التى تنبنى فيها الصفحة من نصوص متعددة: نصان داخل إطار وبينهما عازلة، ثم نصان خارج الإطار، أحدهما عن يمين الإطار، وثانيهما عن يساره. ليس اللانهائى سمة للعمل فى كليته، ولكنه ينفذ إلى الشقوق التى هى أساس البناء.

إن اللانهائى فى هذا العمل يحيلنا على الصرامة وانتفاء الصدفة فى البناء. فالمخطوطة تتألف بطريقة تستمد أصولها من المخطوطات العربية القديمة فيما هى تحولها. فى التحويل يتحقق الخرق وتتم الضدية. وأدونيس، هنا، يواصل ما كان قام به فى نصوص سابقة، خاصة فى ديوان (أبجدية ثانية) حيث يكون الخطاب بناء لخطابات متعددة، لا نهائية. أما فى (الكتاب) فإن هذا المفهوم للكتابة يرحل بعيدا، بعد أن استكمل أدونيس العدة المعرفية والخبرة الكتابية التى تؤهله لافتتاح مغامرة فريدة لا سابق لها فى تجربته.

فالصرامة وانتفاء الصدفة والتعدد واللانهائى تدل كلها على مفهوم الكتابة لدى أدونيس وقد اتقدت حمياها فى أعضاء «الكتاب». لن ينجو القارئ من لهيب الكتابة فى (الكتاب) كما لن ينجو من الاصطدام بهذا النمط الخبير بشؤون إخفاء أسرار اللعبة الكتابية. إننا بالتأكيد سنبحث ثم نبحث عن المدخل المباشر لقراءة (الكتاب)، ولكننا سنفشل كل مرة فى إقرار المدخل النهائى. إن الكتابة اللانهائية استنفار للقراءة اللانهائية وهى تقبل بالمجهول صديقا ورفيقا. وعندها نسأل: أليس المتنبى هو سيد المجهول فى الشعر العربى؟

من سؤال كهذا، تفيض دلالة نسبة المخطوطة إلى المتنبى. لقد عرف أدونيس، فى تاريخه الشعرى، كيف يصاحب شعراء متصوفة ومفكرين عربا وغير عرب. مصاحبته لهم أسست تاريخها الشخصى متماسا مع تاريخ كتابته وانفراده مع المتنبى، فى هذا العمل، هو نتيجة تراكم شعرى - معرفى، له من شؤون الكتابة بقدر ما له من شؤون الثقافة والحياة والجسد. إنه الذى تعلم أن المجهول طريق إلى معرفة أخرى، شعرية ووجودية معا. فـ «الكتاب» إقامة فى الطرف المحجوب للتقنية، هناك حيث الكتابة لا تتهيأ إلا لمن خبر مضايقها، وهى تحتجب عن كل من يدعى امتلاك أسرار الشعر ولانهائيته.

***

يكاد يكون (الكتاب) مؤلفا من الشذرات، أبيات قليلة أو مقاطع محدودة الطول، باستثناء ما يطلق عليه الشاعر «فاصلة استباق». ومع ذلك، فإن (الكتاب) لا نهائى. فى اللانهائى يندرج التعدد. وهو أساسا ما يحكم خطابين متباينين فى كل صفحة من صفحات المتن، من قسم إلى قسم. هذان الخطابان معزول كل منهما عن الآخر. الخطاب داخل الإطار هو خطاب الذات، والخطاب خارج الإطار هو خطاب الراوية الذى يمزج خطابه الشخصى بروايته التاريخ الإسلامى، بدءا من السنة الحادية عشرة للهجرة ، سنة وفاة النبى. وفى يسار الصفحة يسعى الشاعر إلى إثبات جانب من التحقيق، إما بشرح كلمات ترد فى أحد الخطابين أو وضع تعريف بأسماء الأعلام، أو نسبة الأقاويل إلى أصحابها. وهو ما يقوم به أدونيس، انسجاما مع منطق المخطوطة والتحقيق اللذين يصرح بهما فى البداية.

ويسترسل التعدد واللانهائى فى المزج بين الخطابات. إن أدونيس عمل باستمرار على المزج بين الخطابات، انطلاقا

من مفهوم القصيدة والكتابة على السواء فهذا المزج كان يتخذ صفة إعادة الكتابة في القصيدة التي لا تعترف إلا بنسقها، من خلال فعل الإيقاع في تذويب الحدود بين النصوص المتداخلة، ما دام الإيقاع محايثا للخطاب، لا سابقا عليه ولا لاحقا له، بل في الخطاب يتأسس، خارجا على شرعية الداخل والخارج، الشخصي واللا شخصي.

ونحن الآن مع تجربة مخطوطة، اسمها (الكتاب). لقد كان بإمكان أدونيس الاستغناء عن الشروح والإحالات، ولكنه، هنا أيضا، وفيّ لمشروعه. إن أدونيس يحقق المخطوطة فالتحقيق عنصر من عناصر البناء؛ لأنه ليس مجرد إخبار أو إعطاء معلومة ولكنه اختيار لجهة البناء، أي أنه يصدر عن رؤية لمفهوم التحقيق، لا بمعناه الاصطلاحي لدى فقهاء اللغة بل بمعنى نقل الخطاب من الظن إلى الصدق والتصديق. إنه المنظور الذي تعينه الدلالة الأولية. وأدونيس ينقل قارئه بين شعاب وأدغال نص لا ينتهي، من أجل تصديق المخطوطة وما ورد فيها.

***

هذا العمل المتعدد اللانهائي، المازج بين الخطابات هو أيضا «وحدة حية». ذلك أن ( الكتاب) مبنى من خطابات تتوازى فيما هي تتجاوب وتتقاطع وتتحول. في التوازي انفصال. ويستعين أدونيس في بناء العمل بمجموعة من العلامات المفضية إلى المحافظة على توازي وانفصال الخطابات، وبالتالي على استقلالها النسبي. من بين هذه العلامات، هناك أحجام الخط المستعمل، وإلى جانبها الأرقام والحروف. وما يثيرنا من بين هذه العلامات استعمال الحروف في أعلى المتن الموجود داخل الإطار من صفحة إلى صفحة. إن الحروف هنا تبدو كأنها تخضع لتلاعب عبثي؛ لأنها غير مرتبة ترتيبا عربيا متداولا للأبجدية، وهذا الترتيب في حقيقته قديم، كان العرب أخذوه عن الفينيقيين، وهو «أبجد هوز حطي كلمن». تلك هي الحروف الفينيقية، وقد أضاف إليها العرب الحروف التي توجد في لغتهم ولا توجد في الفينيقية . وهي مختلفة في الترتيب بين المشارقة والمغاربة (ما أجمل تاريخ الاختلاف الذي أصبحنا، في زمننا الحديث، نصر على نسيانه) .، أدونيس يأخذ بترتيب المشارقة وهو «سعفص قرشت ثخذ ضظغ». والأقسام السبعة الأولى، التي تتألف من الخطابين المتقابلين، خطاب المتن وخطاب الراوية تستكمل جميع الحروف الأجدية بكاملها حسب الترتيب القديم، لا زيادة ولا نقصان.

هذه الصرامة في استعمال أنواع العلامات وفي تقسيم متن كل قسم من الأقسام السبعة الأولى، وفي استيفاء جميع حروف الأبجدية العربية بطريقة متواترة، وفي توزيع الهوامش وفاصلة استباق، ثم اختيار الأوراق ومكانها والفوات والتوقيعات هي الصيغة المباشرة للتحقيق، حيث يظهر فعل الشاعر في المؤالفة بين الخطابات وفي توزيعها على الصفحة، ومن صفحة إلى صفحة حيث نقدر على تبصر معنى الكلام المحقق، أي الكلام الرصين.

إن هذا أيضا هو ما نقصد به الصرامة وانتفاء الصدفة في البناء، بناء «الكتاب» عملا مضادا ينتج دلاليته عبر جميع العناصر النصية، وهي تتشكل شيئا فشيئاً، وفق دراسة عميقة لمعنى الإقبال على مغامرة فريدة، تستقى منطقها من داخلها. إن القراءة يستحيل عليها أن تفتح أفق القراءة المعرفية في حال عدم إعطاء الأولوية لبناء الخطاب، الذي هو أساس مخطوطة (الكتاب)، وهو المشروع الذي وهبه أدونيس عمره من أجل البحث عن محتمل الكتابة والإقامة في لانهائيتها ومجهولها. من ثم، يكون التحقيق حاضرا، بدءا، في الضبط والصرامة بقوة وبإبداعية، دون أن يكونا نهايته في عمل نواصل قراءته، بحثا عن أسرار (الكتاب)، الذي ينتصر فيه الإبداع العربي على غربته في زمن لا ينتسب إلى الزمن، أمس الآن، حاضرا متجددا في أفق المستحيل.

-٤-

«مخطوطة تنسب إلى المتنبي»، جملة تتخلص من لغزها كلما اقتربنا، نظريا، من الكتابة ومفهومها في عمل أدونيس. نسبة المخطوطة إلى المتنبي تجعل المتنبي حاضرا، من خلال اللاشخصي. حقا، علينا أن نتساءل، مثلا، عن زمن العثور على المخطوطة وعن مكانها أيضا. هذا مهم، جدا.

وأدونيس لا يصـــرح بشئ من ذلك. ولكنه يكتـــفى بنقل المخطوطة من الظن إلى الصدق والتصديق. وهو فعل شاعر لا فعل فقيه لغوى. بمعنى أن اللاشخصى، المجهول هو الحافظ للسر زمانا ومكانا. علينا، تبعا لذلك، أن نقول إن العثور على المخطوطة تم فى زمن يجهله الشاعر كما يجهل مكانه. ليس هذا غريبا على شاعر؛ لأنه لا يملك أرضا غير دخيلته، فيها يكون للزمن وللمكان معنى مغاير. هناك فى الغيـهب، فى اللا محدد، فى المجهول، كان ما كان، زمنا ومكانا. إن العثور على مخطوطة، بالنسبة إلى شاعر، هو قبل كل شئ، نزول إلى الأعـمـاق، إلى المناطق المعتـمـة التى ولدت ونمت، منذ العهود السحيقة ، بالشعر. وفعل كهذا من خصائص مفهوم الشعر فى العصور الحديثة، ابتداء من عصابة الرومانسيين الذين التقـوا، مجددا، بالشعر عبر دواخلهم. انطلاقا منهم أصبح حضور القدماء يكتسى صبغة لا عهد لنا بها، فى قديم الشعـر الإنسانى. ولربما كـان دانتى هو الفـاتح الأول لهـذا المنظور الجديد وهو يصاحب فرجيل فى (الكوميديا الإلهية) ثم أصبحت هذه العلاقة بالقـديم والقـدماء سـمة الحداثة الأدبية، لا الشعرية فقط.

سأخيل حالى لابسة حاله وأكرر تلك الجحيم
بلفظى - بسيطا ، مـستضيئـا بما قاله، أتقفى
الضياء إلى ذروات الكتاب.

هكذا ينطق الراوى

(ص ١١) أو:

أتخيل أنى أكتسى ظله،

النخيل كلام

وأ نا طفله.

والنحول الذى بيننا

ليس وصفا ولا صورة:

شغف شاعر

يتقاسم أعضاءنا .

كما يثبت المتن

(ص ١٢٠) فى (الكتاب)

الخيال برزخ فيه يعثر الشاعر على المخطوطة. إنه تقليد عربى شاع فى القرنين الثامن والتاسع عشر، عبر العديد مـن الكتابات العربيـة التى كـانت تهـدف إلى البـوح برأيهـا فى قضيـة من القضـايا، دون أن تتعرض للتصديق أو التكذيب، دون أن تواجـهـهـا السلطة بمنطق الظاهر. إنه كـشف مؤنس فى الثقافة العربية ـ الإسلامية.

الخيـال مع ذلك قـوة مـحـركـة. وأدونيس يرمى إلى التصديق. إنه تخيل فرأى. وما جاء فى المخطوطة خيال يكرر سابقـا. فى الكتابة. الكتابة أساسها التكرار. لا تقول غير ما قيل من قبل. ولكن هذا التكرار ليس عودة الأصل ولا عودة إليه. فـ « أن تكرر، كما يقول دولوز هو أن تتلاءم ، ولكن بالنسبة إلى شئ فريد أو وحيد، لا شبيه له ولا ما يعادله.» . من ثم فإن المقـصـود منه «ليس إضافة قوة ثانية أو ثالثة إلى الأولى، بل نقل الأولى إلى القـوة «اللانهـائيـة» . وضـمـن مشروع التكرار تنفتح المخطوطة على قارئها، مشروعا كتابيا، يطرح مسألة الكتابة، فى المكان والزمان، عربيا، قبل أى شئ آخر.

المتنبى، إذن، عبر مخطوطة مجهولة. ولا تتعب نفسك أنت أيها القارئ فى البحث عنها خارج مجهّول أدونيس، فى دخيلته حيث حمل المخطوطة، صامتا، طائعا محترقا، مضيئا، كاشفا، منفيا، ضائعا. تلك هى حكمة الشاعر فى العثور على مخطوطة لن تبوح بأسرارها غير الكتابة ـ الكتاب. غير وجهة النظر بتغير المنظور. لا سر سوى هذا السر، معلقا بين زمنين، عابرا برزخ الكتابة. هو الوضـوح والغـمـوض فى آن. ولم يحقق أدونيس المخطوطة إلا عندما تهيأ لها، عملا أساسياً. كتابا، الكتاب.

الخيال برزخ يلتقى فيه شاعران من زمنين: أمس الآن إنه مرج البحرين. تتضح الحدود لكى تضيع. والمخطوطة تطلعنا على شيء معلوم للمتنبى وأشياء مجهولة عنه. المتنبى فى قوة لا نهائية. هناك فى البرزخ حصل ما لا يمكن التعبير عنه إلا

إشارة وإيحاء. ألسنا في حضرة الشعر؟ أو بالأحرى في حضرة مفهوم مخصوص للشعر؟ وسيكون علينا أن نقضي وقتا طويلا قبل النزول إلى المجهول، الذي منه تنشأ الكتابة وفيه نكشف (الكتاب) وقد أغلقت الدائرة ما أغلقت. المتنبي والشعر معا. هكذا يثني الراوي:

باسم أولئك السائرين

إلى النور في

غيهب الكرة السائره

يفتح الشعر ما تغلق

الدائره.

(ص ١٠١)

***

كتابة النفي هي سيدة الكتابة و (الكتاب). نصوص متعددة تتجاذب وتتقاطع، لابسة عرى الأشياء. والتعدد هداية وضلال. من يجرؤ على التمييز بينهما في الكتابة؟ أليس المفهومان معا معرضين للنقض، وللتقويض؟ من يتبع سر الكتابة يتخلى عن القيم التي كثيرا ما أوهمتنا بالصفاء. تلك هي فاتحة القراءة، وقد اختفت بين الثنيات لأجل ظهور أسطع وأبهى وأبعد. ونحن سائرون إلى النور، طريقا مجهولة عن المتنبي، الذي أضاعته القراءات الفقهية وألقت به إلى ظلمات الكواكب المنطفئة، باسم كل شئ إلا الشعر وتجربة الشاعر.

تعدد النصوص والخطابات، داخل الإطار وخارجه، من صفحة إلى صفحة، ثم من الهوامش إلى فاصلة استباق إلى الأوراق إلى الفوات إلى التوقيعات. ليس التعدد تقابلا ولا شرحا، أبدا، إنه الأضلاع اللانهائية للكتابة و(الكتاب). وبناء التعدد والمتعدد، في النص وبالنص، هو ما ينتج الدلالية، المكتوب وما ليس مكتوبا، السواد والبياض (أتذكرك جيدا، أيها العزيز تينيانوف). ذلك كله يقود الدلالية إلى فضائها، حيث نستعيد الصلة المفقودة مع الذات. وحينما نلغي تعدد النصوص والخطابات لانتخاب المفرد، داخل الإطار أو خارجه، من المتن إلى الهوامش إلى غيرها، لا نكون فاعلين إلا ما يناقض مشروع (الكتاب)؛ وإخضاعه إلى مفهوم المعنى الذي لا محل له في الشعر. لو كان التعدد تقابلا أو شرحا لانتفى مشروع (الكتاب)، أي لتحول إلى خطاب غير كتابي، له مآرب تنزع عنه صفة العمل الأساسي، تسهل تعويضه بغيره، فيما إنتاج الدلالية يفيدنا بأن (الكتاب) هو عمل يستحيل اختزاله.

لهذا التعدد نواته. لنقل إنها المتن والرواية. عن هذه النواة يصدر تصور (الكتاب) ليذهب، شيئا فشيئا، نحو التفتت، التقطع . وللبرزخ أن يحافظ على الحيوي ويجدد طاقة اللانهاية. خطاب الذات في المتن رحيل في المنافي، وخطاب الرواية رصد لتاريخ القتل. بين الخطابين التقاطع والتلازم. ولا نستطيع بأي حال من الأحوال اختزال الثاني إلى الأول. إنها الذات التي تلحم الخطابين معا؛ فلا نعرف الطرف الأقصى لكل حد من الحدين. مرج البحرين يلتقيان. بعض يذوب في بعض. والشرخ الفاصل بينهما غواية للضياع، قبل أن يكون علامة على النهاية، وعلى التقابل والشرح.

تحضر الذات في الخطابين معا. وهي تحدد، منذ البدء، قانون كل خطاب على حدة. يصرح الراوي في الصفحة ١٠ من (الكتاب):

وأقدم عذري للقراء

إن كان حديثي سرديا، أو كان

بسيطا لا يتودد للفصحاء.

هذا التصريح يأتي ليملي علينا مسألة بالغة الخطورة بخصوص الشعر. وأعني بها الحدود بين الشعر والنثر أو الحدود بين الشعر والسرد . لقد انشغل أدونيس بهذه المسألة في مشروعه الشعري، ورفعها إلى مستوى أنطولوجي. وإذا كان خطاب الراوية يكرر وزنيا، في الظاهر، ما جاء في الأصول نثريا أو سرديا، فهو يعلم، قبل غيره، أنه وفيٌّ باستمرار لمشروعه دونما تردد. والوفاء يتمثل في كون أدونيس كان معارضا على

الدوام لنثرية الخطاب الشعرى لا للنثر وهو يدخل مقام الشعر، حيث يكتسب مفعوله الشعرى بمجرد أن تتورط فيه الذات وتحوله عن وجهته التى كان، من قبل، عليها.

ولكن خطاب الراوية هو، من جهة أخرى، خطاب الوقائع العينية، الملموسة، المروية فى كتب التاريخ الإسلامى. وهو مباين لخطاب الذات الذى يكتب المتنبى، راحلا، ملتهبا، منفيا، ضائعا، هناك حيث طرق الداخل هى الدليل على المتنبى. بلغة الداخل ينتقل الخطاب إلى حميا الاستعارة وقد واصلت انفجاراتها، مستسلمة للعتمات التى هى وحدها فضاء المتاهات اللامنتهية.

هذا التفاعل بين خطاب الرواية وخطاب الذات، بين مشاهد القتل عبر تاريخ عريض وحالات المنفى الداخلى، يصعب أن نقرأه فى ضوء مفهوم القصيدة. بل إن فعلا كهذا سيكون ارتداديا، وسيتركنا عرضة لاعتبار السابق هو معيار اللاحق. قراءة تقليدية تتزيا بالحداثة أحيانا. «الكتاب» هو غير القصيدة، بل هو غير الكتابة أيضا. فنحن لا نستطيع أن نقدم على قراءة (الكتاب) بما ليس هو (الكتاب)، وهنا تتحدد أكثر دلالة مفهومه، التى تعود إلى الجذر اللغوى، أى ما كتب مجموعا. وهى دلالة تتعارض مع التعريف اللغوى الذى جاء به ابن عربى عندما قال إنه «ضم الحروف بعضها إلى بعض».

أن يكون (الكتاب) هو ماكتب مجموعا ينفصل، إبستمولوجيا، وأنطولوجيا، عن ضم الحروف، بعضها إلى بعض. ليس هناك ضم بل كتابة مجموعة، أجزاؤها وعناصرها متفاعلة لا متضامة. ذلك هو شأن (الكتاب) وقد انتقل بالخطاب من الواحد إلى المتعدد، ومن الضم إلى التفاعل. ومن ثم، فإن تصنيف الخطاب فى (الكتاب) إلى ما هو شعرى وما هو نثرى، أو بوضوح أكثر إلى ما هو شعرى وما ليس شعريا، مجرد وهم نظرى، قبل أن يكون واقعة كتابية، أو مسلمة من مسلمات الشعرية.

التعريف، فهو مضىء لنا فى متابعة القراءة. أشرت، سابقا، إلى أن (الكتاب) لا شخصى؛ لأن اليد التى خطته مجهولة. والشئ هو ما لا يقبل التحديد، ما يتعذر على التحديد. (الكتاب) شئ من بين أشياء. وهو لم يعد مغفلا، رغم أنه يستقدم نموذجه من مستقبله لا من ماضيه، من المغامرة، من المجهول واحتمال الحادثة. ومع ذلك، فهو يحترم المستطيل. كتاب تكثر صفحاته، وينقسم إلى جزئين. ونحن لا نقرأ، الآن، إلا جزأه الأول.

قامت القصيدة الحديثة، مع الرومانسية الأوروبية، على نبذ الطول؛ لأنها انتصرت للغنائية وبوأتها منزلة تتعارض مع منزلتها فى التقليد الشعرى الأوروبى؛ الذى كانت فيه السيادة للدرامى والملحمى. فى الوقت ذاته هناك فكرة الكتاب التى شغلت الرومانسيين أنفسهم كما شغلت اللاحقين، من ملارمى إلى إدمون جابس، فى التقليد الكتابى الفرنسى على الأقل.

ولأدونيس كامل الحق فى استئناف رحلة البحث عن تحقيق فكرة الكتاب؛ لأنه، بداهة، ينتمى إلى ثقافة الكتاب. والخروج على القصيدة القصيرة لصالح (الكتاب)، الشئ المستطيل، يندمج ضمن مشروعه الكتابى فيما هو يخونه. لا مجال للغو. على أن المستطيل، ككتاب، هو فى المخطوطة هبوط شاقولى، أيضا، إلى الأعماق . بالنثر يستطيل الخط وبالعمق يتميز الشعر. وهما معا فى (الكتاب) خطان متقاطعان لا يلمع فيهما وبهما سوى المحجوب، رواية وتجربة شعرية. فى مستطيل الرواية تنغرس الأعماق جاذبة إلى غياهبها كل سائر، مثلى، ومثلك، أنت الذى لا أعرفه إلا فى منافى الشعر.

والمتنبى مقيم فى التقاطع بين الخطين، بين العالمين، هناك يخط المخطوطة بيد هى له وليست له فى آن. ربما بدمه يخط، هو القتيل الشاهد على القتل، أمس الآن. والمكان مكانى. أنا أيضا. أرى إليه يتموج ولا ينتهى بين الكوفة وأنطاكية والقيروان وفاس. غيّر أسماءك لتعثر على جغرافيتك فى المستطيل والعميق جنبا إلى جنب. «علمه بالمكان/ خطر، وأدق وأوسع/ مما يطيق الزمان» (ص ٣١٤) أجل، مكان العيش ومكان الموت. مكان المنفى، مكان الشعر بامتياز.

المخطوطة ما كتب بخط اليد. والخط، كما جاء فى (اللسان): الطريقة المستطيلة فى الشئ. لنحتفظ بهذا

إنه المستطيل العميق. يستحث الخطى، جاريا، محترقا.. «قال: لا وقت فى الأرض إلا لكى نجعل الأرض شعراً» (ص ٢١٠). هو ذا الصوت الثانى الذى يرافق صوت الذات، بين المنافى والمجاهل. ينصت إليها فى الغربة التى تتضاعف، من أرض إلى أرض . وفى الحالات كلها ينبثق مجهول المتنبى، كاسيا تاريخ الدم بلمعة الخاطف الذى هو منتهى الأسرار، راحلا فى العذابات، محافظا على الميراث الذى به تتسمى الأرض، فى جميع اللغات.

**

يسير الخطاب فى (الكتاب) وفق منطق نقل الكتابة من الحنين إلى المأساوى. هذا المنطق، الذى يحكم العمل، يظهر فى كل من خطاب الرواية وخطاب الذات معا. إنهما الخطابان ـ النواة اللذان ينتقلان إلى التفريع (لا تنس أن هذا المصطلح بلاغى له تاريخه العريق) عبر الهوامش والأوراق بالنسبة إلى خطاب الذات، وفاصلة استباق ثم الفوات بالنسبة إلى الرواية، مع اختلاط الخطابين فى التوقيعات، مفرداً، ثلاثيا، ومتعددا. ونقل الكتابة من الحنين إلى المأساوى يترافق مع عنصر المستطيل العميق.

على هذا النحو يصبح مشروع تحقيق المخطوطة هو صدى وتصديق المأساوى، المناقض لقراءة الحنين التى افتتحت بها التقليدية مشروعها الشعرى أو مازالت صيغه المختلفة هى المتداولة. شعريا وفكريا. ويتجلى المأساوى فى خروج الشاعر، كقيمة رمزية واعتبارية فى الثقافة العربية، وحيدا إلى فضاء المنفى، وقد انتزعت منه صفة الناطق باسم الحقيقة. منطق المأساوى لا يعنى أن التاريخ العربى مناقض تماما لتاريخ الأمم القديمة الأخرى، شرقا وغربا، قديما وحديثا، بل يعنى أن الشاعر العربى الحديث هو شاعر المأساوى، الذى لا يعبأ به قدره، أو أن القتل هو قدره. حتى الموت لم يعد، فى سياق كهذا، موتا. هو قتل، قانون واحد للحياة والموت، وكمدخل للتوقيعات (ص ٣٧٥) نقرأ بيت المتنبى:

إذا ما تأملت الزمان وصرفه

تيقنت أن الموت نوع من القتل

إنه المنفى المعمم، حياة وموتا. هى لمحة شعرية كان بالإمكان أن نقرأها فى أى شعر يستضىء بالحكمة. لذلك تنطق المخطوطة على لسان المتنبى:

وأنا تيه أمشى فى ونحوى

أتجلى حينا، ورقا، أخفى،

حينا، جذرًا

كى أستقصى هذا المنفى

(ص ٣٥).

إن الوقوف ، شعريا، أمام القتل والموت ليس واحدا. ما يعين شعرية الوقوف هو وضعية الوقوف. هناك الندب وهناك التفجع. ولكن (الكتاب) يختار الوقوف وجها لوجه. خطابان ينظر كل منهما إلى غيره. وبعضهما يجرى فى خطوات البعض الآخر. الندب والتفجع لا شأن لمشروع «الكتاب» بهما. لو كان الأمر كذلك لتحول (الكتاب) عن قصده وانحصر فى فعل لاشعرى. إن مشروع (الكتاب) هو إعطاء المأسوى حقه فى الكلام، من المتن إلى الرواية إلى الهوامش إلى الأقسام الأخرى.

هنا، تبرز لنا فاعلية الهوامش فى بناء الخطاب. إن الرواية تتجه خطيا (أليس ذلك هو المستقيم؟) من السابق إلى اللاحق، فيما الهوامش تتجه عكسيا (وتلك حركة المحراث أيضا) من اللاحق إلى السابق، وهو هنا الشعراء فى الجاهلية وفى العهد الأول للإسلام. يتذكر التاريخ نفسه باسترسال الأحداث المتوالية، ذات الصورة الواحدة، فيما الشاعر يستحضر أعماقه بالعودة إلى الأصوات التى لم تكف عن الكلام على لسانه. ولا عجب بعد هذا أن نجد النثر، وهو يتقدم إلى الأمام، «كان أساس خطاب الرواية، فيما الشعر، وهو يعود دائما على ذاته، يغوى خطاب الذات.

هى ذى اللعبة جدية وخطيرة. ولا يمنعنا هذا الفعل من أن نعطى المخطوطة ذلك المعنى المشتق من الخط، كما عرفه الحربى عندما قال:

الخطّ هو أن يخط ثلاثة خطوط ثم يضــرب عليهن بشعير أو نوى، ويقول: يكون كذا وكذا، وهو ضرب من الكهانة.

رقم ثلاثة يمكن أن يتحول على اليد المجهولة إلى أربعة أو خمسة. من الهوامش إلى فاصلة استباق إلى الأوراق إلى الفوات إلى التوقيعات. وقد جاء على لسان المتنبى:

حلم

موت

يجرى فى الأشياء، وفى الكلمات،

يزلزل موسيقاها.

يوغل فى الإيقاع،

ويشطح فى طبقات الصوت.

موت

يعطى للمعنى

وجه الماء

يميت الموت

(ص ٢٣٢)

***

لم يأت (الكتاب) ليؤرخ بل ليثبت الكتابة، كمكان للمأساوى، متعددا، متفاعلا. تلك هى حداثة أدونيس التى قامت، أساسا، على التعامل مع المتحول بوصفه قيمة شعرية، لها فعل الخرق الذى لا يكف عن أن يكون خرقا، للقيم والمتخيل على السواء. وهو حين يعمل على الكشف عن مخطوطة لا شخصية ويقوم بتحقيقها، باعثا على تصديق نسبتها إلى المتنبى، فإن عمله يظل وفيا للمفاجىء؛ لأنه بالملتهب يكتب، وبالمحجوب يكتب. نعثر عليه حيث لا نتوقعه ونفتقده حيث نمضى إليه، يسبقنا اطمئناننا.

من هنا، يطرح (الكتاب) قضايا تمس مفهوم الكتابة كما تخرق الخطابات الساذجة حول الشعرى واللاشعرى، حول القصيدة وقصيدة النثر، حول الرواية والشهادة، حول الحداثة ومابعد الحداثة. وهى جميعها تؤدى إلى مالانعرف عنه، بعد، شيئا، فى أفق المغامرة الشعرية العربية، التى أصبحنا متعودين على إعلان جنازتها، فيما الشعر يحفر سراديبه ويهاجر فى قيظ المنفى، منصتا إلى الشرر الذى منه جاء وفيه لاينتهى.

وها هو (الكتاب) مخطوطة منسوبة إلى المتنبى، هذا الوهج الشعرى الذى يتقدمنا، يبعث فينا أسئلة عن قراءتنا له، عبر القديم والحديث. بحذر نقترب منه فى (الكتاب)، خشية أن نبعثر شعاعه على وحل ظل عنه هاربا، فى حياته، باعثا شكوكه فى ناقته وهى تتوه بين مجهولين. لا مكان له غير الشعر، فجراً عليه تنحفر آثار الكتابة.

- ٥ -

مجهول أدونيس هو سر زمن ومكان المخطوطة. ولكنى أزعم أن همّ البحث عنها يعود إلى فترة تربية أدونيس على يد والده الذى كان قرأ عليه «بشكل خاص المتنبى وأبا تمام، والشريف الرضى والبحترى، والمعرى.» كما يذكر فى سيرته الشعرية الثقافية. تلك الفترة التى تظل حاضرة على الدوام؛ لأنها فترة تربية الدواخل وتأسيسها شعريا. عهد بعيد؛ ربما، ولكنه متوقد بما حمله فى مجهوله، باحثا، عن الشرارة التى تخترق السديم وتظهر ناطقة بما يتعدى المعارضات: كلمة أمام كلمة، وزن يحاذى وزنا، قافية تتذكر القافية.

لا. لم يكن ذلك هو درس الشعر الذى تعلمه أدونيس عن أبيه. شئ آخر لا تحتفظ به هوامش الشروح اللغوية أو التقابلات البلاغية. شئ آخر يأتى صادما لأنه يأتى من مجهول الذات والكتابة معا. وهو فيه يكشف القناع عن المتنبى المختفى خلف المتنبى، الذى تجهد الكتب التعليمية فى ترسيخه، رغما عنه وعنا. مختفيا وهاربا من التفخيم البلاغى الذى أقحم فيه، أو تفخيم الذات التى تكتفى بمرضها. باطل هو القناع، وباطلة هى القراءات التى تسرق منا المتنبى.

ومنذ ١٩٧١ فى الطبعة الأولى من (مقدمة للشعر العربى)، يرصد أدونيس صورة جديدة للمتنبى:

فى شعر المتنبى، يأخذ تمرد الشاعر على المجتمع بعدا أكثر تألقا وشخصانية. المتنبى يفرز نفسه ويعرضها عالما

فسيحا من اليقين والثقة والتعالى فى وجه الآخرين... إذا كان المكان ضيقا عليه والزمن هرماً، فإن له زمانا ومكانا خاصين وهما طليقان واسعان بلا تخوم ... سيختار الغربة مؤمنا أن لا عظمة إلا فى نفسه، صديق القلق والريح ... إنسان المتنبى متوجة لا شاطئ لها ــ دائما على حركة. إنه أول شاعر عربى يكسر طوق الاكتفاء والقناعة، ويحول المحدودية إلى أفق لايحد. شعره للحركة، للحرارة، للطموح، للتجاوز. إنه جمرة الثورة فى شعرنا، جمرة تتوهج بلا انطفاء. إنه طوفان بشرى من هدير الأعماق، والموت هو أول شئ يموت فى هذا الطوفان.

هذه النظرة بعيدة الغور إلى المتنبى استوت فى مرحلة كان أدونيس قد تعلم ماكان يجب أن يتعلم لاعتبار الكتابة أفقا شعريا بامتياز. فيها كانت علاقته بأبى نواس وأبى تمام والنفرى قد انفتحت على مغامرتها. وفيها أصبحت جغرافية الدواخل أليفة إلى السائر الذى لايتوقف عن السير، راحلا فى المجاهل، التى هى وحدها دروبه وطرقاته. الحمم والأنقاض. النيران والمهاوى. الصدُّ متعاظما فى الصدود. مشيئة الدواخل التى يصبح فيها الظُّلَم أنواراً والأنوار ظُلَماً. طرقات الشك والقلق؛ لأنه تعلم ورأى.

إذن، منذ تلك الفترة الغائبة ـ الحاضرة تم إمضاء العقد بين أدونيس والمتنبى. مخطوطة فى صدره. يبحث عنها فى مجهوله. ونادرا ماكشف عن السر؛ تركه هناك متكتماً، لأنه لايبتغى خيانة العقد. والرحيل أشد هولاً من المسافة. أحيانا يحضر اسم المتنبى فى لمعة محرقة، فى معبر من معابر القصيدة. ثم تنغلق الصدفة على نفسها. فى صمت. هو صمت الراحلين إلى الحالة بين الآلام التى لا تنحد. واقع يتلو واقعا. والدواخل وفية للعقد. كيف اهتديتَ إلى ألق الجمرة وسكنت فيها؟ كيف حافظتَ على كُبتها؟ سافرتَ فيها وعدتَ منها إليها؟

***

ما يثيرنا بخصوص المتنبى هو كونه يستعصى على المقارنة بشاعر غير عربى. وإلى ذلك انتبه أدونيس، فى دراساته الأولى عندما تجنب مقارنته بأى شاعر فرنسى، على غرار ما فعل بين بودلير وأبى نواس، بين ملارمى وأبى تمام، أو بين الكتابة والنفرى، السوريالية والصوفية. المتنبى من صنف استثنائى. إنه الشاعر الذى يحوّل المقارنة إلى أزمة، والترجمة إلى مأزق اللغات المستضيفة. فى ضوء الاستثناء، تكون حكمة المتنبى ويكونَ العقد أيضا.

لقد انشغل أدونيس بمسألة الحداثة الشعرية. وسواء فى اللحظة الأولى، جنبا إلى جنب يوسف الخال، أو فى اللحظة الثانية، التى اختط فيها مشروعه المنفصل، لم يكن المتنبى نموذجا لحداثة القصيدة أو الكتابة. ولكنه انتظر كثيرا ليكون صاحب (الكتاب). بهذا المعنى فإن (الكتاب) ليس مجرد خبرة تقنية، تنحصر فى شكل المكتوب، بل هو أبعد من ذلك: تجربة شعرية وجودية، تصبح معها الحداثة الشعرية أفقا مفتوحا على المستحيل.

هذه الملاحظة تنقل العلاقة بين أدونيس والمتنبى إلى مستوى آخر، مختلف حتما. لقد كان بشار بن برد أو أبو نواس أو أبو تمام أو النفرى (وحتى ابن عربى) جوابا عن سؤال معنى اللغة الشعرية، فى ضوء الحداثة الأوروبية، الفرنسية على الخصوص. إن كتاباتهم أعطت أدونيس جوابا على ماكان يبحث عنه فى تعرف الذات من خلال الآخر، كما هو الشأن بالنسبة إلى شعراء وكتاب وفنانى الحضارات الباذخة القديمة، من الصين إلى اليابان إلى الهند إلى إيران. وضعية الثقافة العربية لا تختلف فى شئ عن وضعية غيرنا، خارج أوروبا، أقصد خارج اليونان وإيطاليا. ومن ثم، فإن هذا الجواب لم يكن وبالاً على الشعر العربى ولا على الثقافة العربية، كما توهم المتوهمون. إنه شرط من شرائط إعادة الصلة بالذات، فى اختلافها وتعددها وتناقضاتها.

ولكن تلك الجمرة الوجودية التى احتضنها أدونيس وهو يقرأ المتنبى، تلك التجربة الوجودية المشبعة بالقلق والرفض والشك والغربة والضياع واللامحدود والمستحيل، هى التجربة التى يصعب امتلاك ناصيتها (انظر، ها هى الناصية تكاد تمزق أصابعك) إلا فى أفق تجربة كتابية فريدة وأساسية، لا تتكرر ولا تقبل التجريب. تجربة لمهاوى الأعماق التى لاحدود لها غير المهاوى فى الغور الذى لايزداد إلا غورا. ذلك هو «الكتاب».

«سيكون لك التيه أبهى مقام» (ص.٣٢) بهذا البيت ندرك مكانة التيه فى المشروع الشعرى لأدونيس. لقد كان التيه مقاما دائما، لايغادره أدونيس، بعد أن أعطاه مرتبة المحور الأساسى لشعره فى (أغانى مهيار الدمشقى)، ثم تدرج فى الاقتراب منه مع المتصوفة، من الغزالى إلى ابن عربى. ولكنه الآن، مع المتنبى، لن يبقى مقاما من بين المقامات، ولكنه سيتحول إلى «أبهى مقام». فى تعبير كهذا تمتزج تجربة الصوفى بتجربة الشاعر، ولن يكون هناك معنى للمقام، بالنسبة إلى الشاعر، إلا فى الشعر.

أن يصبح التيه أبهى مقام هو علامة جديدة ومتفردة فى تجربة أدونيس وهو يخترق مغامرة (الكتاب). فى صيغة التفضيل «أبهى» دورة بكاملها، قطعها أدونيس، بدءا من المتنبى ليصل إلى المتنبى. قد يبدو هذا الكلام غامضا. لابأس. قصدت أن أدونيس، عندما قرأ المتنبى على يدى أبيه كانت جمرة التيه قد أخذت مكانها فى تجربته الشعرية. ومع ذلك، فإن هذه الجمرة كانت بحاجة لرحلة عريضة، وسفر متعدد الآفاق كى تعثر الجمرة على مقامها الأبهى.

دورة كاملة، اختبر فيها مغامرة الشعر العربى، متنقلا بين المقامات، من مقام إلى مقام، كى يكون تيه المتنبى هو «أبهى مقام» لدى أدونيس. لا شعراء البديع وحدهم ولا المتصوفة وحدهم. وفى الوقت ذاته يكون أدونيس عاد من رحيله العجيب فى الأراضى الشعرية غير العربية، باحثا عن الشعر. فى الدورة الكاملة ينكشف (الكتاب)، فريدا، خارجا من ثقافة شعرية تعلمنا أن التيه تجربة عربية بقدر ما هى إنسانية، وتعلمنا أن المتنبى هو سيد التائهين، كما هو سيد المجهول، دون هوادة.

ولعل هذه هى الحكمة الأولى، وبامتياز من مغامرة (الكتاب). كتاب يعلمك الحكمة. حكمة شاعر لا يكف عن أن يكون شاعرا، وفيا للعقد بينه وبين ثقافته الشعرية، بدايته، المتنبى. بلطف، نستخلص الحكمة من (الكتاب). ولن نعدم بعد هذا من سيقول، على غرار قول ابن خلدون فى أبى تمام والمتنبى، أدونيس حكيم وليس شاعرا، ناسيا أو متناسيا، أن ابن خلدون كان مؤرخا مفكرا قبل أن يكون شاعرا. فالشعراء هم وحدهم القادرون على التمييز بين ما هو شعر وما ليس شعراً.

***

ونحن، بدورنا، ملزمون بقطع الدائرة بكاملها لاستخلاص هذه النتيجة. إن أدونيس، إذن، نزع القناع عن المتنبى فيما هو لم يجعل منه قناعا. مسار مختلف تماما للقراءة، وهى تستقرئ تجربة أدونيس من القصيدة إلى الكتابة إلى (الكتاب). فتحقيق مخطوطة منسوبة إلى المتنبى هو فعل داخلى وثقافى معا، رحلة لاقرار لها، فى الشعر وأسئلة الحداثة العربية، متفاعلة مع المكان الذى هو منشأها وأثرها. تلك الرحلة دامت فترة لايمكن قياسها زمنيا، بل ثقافيا وشعريا.

هكذا يكون تحقيق المخطوطة يتجاوز الظرفى والتعبير الانفعالى ليرتكز فى النقطة القصوى للمسألة الشعرية العربية:

لاتغير نداءك، يا أيها البدوى الذى فى
يا أ يها البدوى الكريم،
جامحا، أتنعم فى قيدك الساحر،
فيه أسلمت نفسى إلى نفسها
آه ، يا آسرى.

(ص ١٥٧)

هو ذا النداء على النداء، النداء المضاعف الصادر عن الذات إلى الذات كى تتأكد من الدورة ومن لا قرارها. إنها مسألة العلاقة بين زمنين شعريين يتآلفان فى المفهوم ذاته للشعر، وقد أصبح مهددا، نقطة قصوى، هو النداء، عودة إلى البدئى، الذى ينطق بأسئلة الشعر والشاعر فى زمننا. ولاعجب أن يكون البدوى آسرا؛ لأنه معلم التيه، المعلم الكريم الذى يضىء مسافة المجهول كى يظل مجهولا. أفقا مطلقا.

تنغلق الدائرة لتنفتح. إنه قانون الكتابة والقراءة فى آن. وفى الانغلاق والانفتاح تتضح القضايا كى تعثر مجددا على غموضها على لا نهائية السؤال فيها، سر الشعر وسر المتنبى و(الكتاب). لقد عودنا أدونيس على رفض الظاهر، والخط المستقيم، والطرق الكبرى، بسبب أنها جميعها حجاب. وهو فى (الكتاب) لايكف عن تثبيت الوصية: «أولونى، إذن : / لا تقولوا بلفظى، قولوا بإنيتى» (ص ٣٢٦) فى نسيان إنية المتنبى افتقدنا المتنبى حتى قام أدونيس بتحقيق المخطوطة المنسوبة إليه، وفى نسيان إنية أدونيس نفتقد أدونيس وقراءة (الكتاب).

من اللفظ إلى الإنية دورة بكاملها علينا قطعها، من داخل التجربة الشعرية، قبل غيرها. ولذلك، فإن بناء (الكتاب) يصبح الطريق ذاتها التى علينا قطعها حتى نطل على «ذروات الكتاب»:

قلت لليلى محموما بين خيام المعنى:
هل أكتب شعرا أصهر فيه
وجه الغيب وأصهر فيه
قلق الأرض ـ خطاه ، طيوفه ؟
أم أكتب شعراً لا يقرؤه إلا
أهل اللفظ وإلا

جدران الكوفه

أصغى ليلى ـ لم يتكلم.

(ص ٦٤)

ذلك هو السؤال الذى طرحه المتنبى على أدونيس. وعلينا يطرحه أدونيس بدوره دون أن يهديه الليل إلى جواب. ونحن علينا أن نختار الجواب، المستحيل.

مسألة الاختيار بين خطابين. ما الذى من بينهما تختار، إن (الكتاب) لايتردد في الاختيار الأول، وهو بذلك يستجيب لصمت الليل،للسر. حقا، إن الجواب عن السؤالين، بأحد طرفيه، هو الإشكال الشعرى الأكبر الذى واجه الحداثة الشعرية العربية، قديما وحديثا. والشاعر معنى بالجوابين معا، أن يختار. ذلك هو حد الإقامة فى مفهوم الشعر، وفق تاريخه الشخصى ووفق جوهره، إنسانيا. والشاعر ليس أقل من غيره قلقا، بخصوص الجواب، ولكن جوابه أخطر من جواب أى شخص آخر. فالشاعر هو المسؤول وحده عن الشعر، وهج اللغة والوجود.

والجواب، من جهة ثانية، اتسع مداه مع المتنبى دون سواه. إنه شاعر التيه؛ لأنه شاعر المجهول والمطلق والسؤال عن المطلق. حدود لايجرؤ عليها غير المسكون بما هو أكبر من الزمن، المتنبى. وهو وحده الشاعر المتهم بالنبوة، فى تاريخ الثقافة العربية، مصرٌ على كونه شاعرا:

وأنا من تنبأ شعراً.

لم أقل: مرسل أو نبى

قلت : هذا الفضاء

يتنور باسمى ما لا ما يقال، ويصدح فى مطر مستجاب

لا يشاء الذى لا أشاء.

(ص ١٩٠)

إصرار على الشعر، والتنبؤ شعرا. وفى (الكتاب) تدافع المخطوطة عن هذا الحد الذى هو أساس مشروع أدونيس. فـ(الكتاب) وفاء للشعر العربى وللمتنبى الذى كان فعله مدركا لدلالة الكلمة الشعرية وقوة حضورها، فرديا وجماعيا. فى اللغة العربية. التى عرفت فيها المسألة الشعرية مالم تعرفه غيرها، فى حياة الإنسان وفى معرفته بالأشياء وبالكون، فى الإصرار على الشعر والدفاع عنه لايختار أدونيس أحد الجوابين الممكنين على مفهوم الشعر ولكن على الشعر، أساس مشروع أدونيس وجذر الثقافة العربية.

***

من هنا، نفهم كيف أن (الكتاب) مخطوطة منسوبة إلى المتنبى. إنه الشاعر الذى اتخذ من الشعر المحدث، فى زمنه، مرجعا شعريا. ولكنه، فى الآن ذاته، أعطى للحداثة بعدا جديدا لم يكن معهودا. ذلك هو بعد المطلق، لغويا ووجوديا، فى لغة لم يشكل المقدس حاجزا للطاقة المبدعة بقدر ما شكّله للقوى المقلدة، بجميع أصنافها. وفى هذه المسألة المركزية تتضح مغامرة (الكتاب)، بحثا عن جواب فى زمننا عن قضايا الحداثة (عذرا لأصحاب ما بعد الحداثة) ووجودنا فى العالم.

إن بناء (الكتاب) من خطابين أساسيين، خطاب الذات وخطاب رواية التاريخ، لم يكن ممكنا خارج تجربة المتنبى ومفهوم المخطوطة المنسوبة إليه، شرط مفهوم وشرط بناء فى آن. شرط الرؤية الشعرية باختصار. بهذا نفهم لماذا المتنبى فى (الكتاب) وليس تجارب الشعراء والمتصوفة والمفكرين الذين صاحبهم أدونيس، قراءة وكتابة. للآخرين القصيدة والكتابة، من مهيار إلى ابن عربى، ولكن (الكتاب) هو للمتنبى وله بمفرده، تفرده فى التجربة الشعرية والوجودية.

يبدو المتنبى فى حالة إضراب عن زمنه ومجتمعه، وفى حالة تنافر وخصام شديدين معهما:

الوجوه التى من تراب

والتى لونها ذهبٌ

والوجوه التى يتصاعد منها اللهب

والوجوه التى عشقتنى

والوجوه التى كرهتنى

فى مدى هذه الكرة الفاسده،

كلها لغة واحده

من لسان العرب

(ص ٢٣٦)

ولكنه إلى العالم ينتمي وينصت. «يلبس ثوب الليل، ولكن/ لايسكن إلا في فجر» (ص. ٣٥)، «لاتكتب أرض الحرية/ إلا لغة وحشية» (ص ١٦٤.) في هذا التعارض ـــ التصافي تعلو شعلة الشعر لتضيء المجاهل الراكضة في الدواخل، كما لو كانت أرضا أخرى وكوكبا آخر غير ما يعيش فيه الشاعر معلنا أن كلمته هي الكلمة العليا.

في أفق كهذا، أفق الإدراك الصعب لمنطق الزمن، يكون المتنبي واضعا أساس التجربة الشعرية انطلاقا من الواقعي الذي لايزداد إلا واقعية. وفيه كذلك يبرز شئ عادة ما لاتستوعبه، وهو أن الفساد السياسي للتاريخ العربي لم يملك القدرة على إطفاء شعلة التمرد الشعري ولا على تبديد الطاقة الإبداعية. وهنا، يكون التاريخ الحقيقي للعرب كامنا في المواجهة الشعرية، حركة تخترق نسغ اللغة من أجل نفي النفي وموت الموت. مخطوطة المتنبي هي هذا التعارض ـ التصافي وفاء للمتنبي القادم دائما من المستقبل لا من الماضي. يتقدمنا هو السابق علينا. في المكان، بين الزمنين، أمس الآن، هذه الغربة التي تضاعف التيه، سؤالا يتجذر في قوته اللانهائية. ونحن نقرأ (الكتاب) ذهابا نحو مفهوم «الكتب الخطرة» بتعبير نيتشه حين يسجل:

هو ذا شخص يقول:

«إني أراه جيّداً فوقي هذا الكتاب مُخرِّب» ولكن لينتظرْ قليلاً، فلربما سيعترف يوما بأن هذا الكتاب نفسه قدْ قدّم له خدمة كبيرة وهو يخرج المرضَ المخبوء في قلبه ليعرضه بوضوح ـ إن تغيُّر الآراء لايعدلُ (أو يعّدلُ بضآلة) مِزاج الشخص؛ ولكنه يبرز بعض مظاهر تكوكبِ شخصيته التي ظلت إلى ذلكَ العهد متوارية خلف الظل، مبهمة، تتجلى فيها الآراء بطريقة مخالفة.

فالذهاب إلى (الكتاب) يخيف أحيانا؛ لأنه يجعلنا نرى مالانرغب في رؤيته، رغم أنه فينا، به نحن مريضون ولاننكر شيئا منه، ولكننا نفضل الحنين المأساوي. وللشاعر مهمة مختلفة تماما عندما يكون في حضرة الفعل الحر، الذي هو وحده مبرر الكتابة في زمن لانعيشه إلا إرغاما. مهمة الشاعر، المنتسب إلى المتنبي، هي تحقيق المخطوطة، نقلها من الظن إلى الصدق والتصديق. وفاء لايخون قول الشاعر الذي ظل مبعدا، في ناحية ما من خطاب الحنين.

***

لايستطيل (الكتاب) فقط بارتفاع عدد صفحاته، وبطرائق بناء خطاباته. عندما نقرأ (الكتاب) تأخذنا أعماقه ومحيطاته. هناك تطول الرحلة ويطول المقام. ذلك هو الحجم الحقيقي لعمل أساسي أنجزه أدونيس بوعي شعري ونظري يطرح سؤال الشعري والوجودي في زمن لم نعد نعبأ فيه بالشعري ولا بالوجودي. نستسلم للخطابات المريضة وبها يحلو الكلام، ساق على الساق، نرجيلة أو كأس من الشاي المنعنع. وما الشعر بعد هذا؟ ما الشعر؟ لاشئ. نعم، لاشئ. يتوالى الكسل في زمن يعرف فيه كل شاعر، مثل أدونيس، أن الشعر جدي وخطير.

نقرأ (الكتاب) باستنفار ثقافي يتمنع على استسهال قراءة الشعر على التبشير بجنازته. في الأساسي ينحفر، واضعا بين الزمنين شعلته التي تشتد بهاء، فينا، كي نحسن قراءة الشعر، ننصت إليه، متواضعين أمام معرفة لابد منها، قادمة من الأزمنة المتداخلة ومن الآفاق الحضارية المتعددة، ولكنه قادم من هذه الدواخل التي لا تخطئ الشعر؛ لأنها لا تخطئ المعنى المطلوب للحياة والموت.

نقرأه ونسأل: هل الشعر لاشئ؟ يكفي طرح هذا السؤال. يكفي. فالجواب ليس بعيدا، مهما ابتعدنا عنه، فمن يقترب من الشعر سيدرك أنه أكبر من شئ، لنا على الأقل، في مكان، بين زمنين، قتل، تيه، لانهاية. يتعود على ماهيأوه له، من زمن إلى زمن. وهو هناك، حيث لانراه، يرانا، ولاينطفئ، شعلة قادرة على حفظ المجهول، متهججا؛ مترسخا، يموج، كما كتب أدونيس ذات يوم «كالضوء بين السحر والإشارة».

# السيرة الشعرية
# للحاكمية العربية
# فى كتاب أدونيس


## رياض العبيد*


مبدئياً يكاد يكون من العسير معرفة خوافى أى نص أدبى أو شعرى معرفة تامة شاملة؛ بسبب أن لكل نص عوالمه المفتوحة على آفاق ممتدة، كما أنّ له سلطاته المعرفية المتعددة، إضافة إلى ارتباطاته بسلطات كثيرة مختلفة؛ منها سلطة القراءة والتراث والسياسة والاجتماع والدين والذات المبدعة... إلخ.

كل هذا يجعل من الشاق جداً اكتناه أعماق النص، جوهراً وشكلاً، وتقديمه مفككاً مشرّحاً، منتهياً فى ذواته ودواله، بالتالى إغلاق باب فهمه وتفسيره وتأويله مرة واحدة وإلى الأبد.

ليست هناك فى الحقيقة قراءة نهائية لأى نصٍ شعرى، تستطيع أن تدّعى أنها تمكّنت من اكتشاف كل عوالمه وبواطنه، واستنساخاته واستنطاقاته الاجتماعية والسيكولوجية والتاريخية والجمالية. فالقراءة مهما كانت دقيقة ومتسلّحة بكل أدوات النقد الحداثوى البنيوى أو الإيديولوجى أو التفكيكى أو الهرمنيوطيقى Hermeneutik التأويلى أو السيوسيولوجى لا يمكنها أن تقدّم شرحاً وتفسيراً كاملاً شاملاً، مستوعباً لكل أسطح وبواطن أى نص أدبى أو شعرى. إنها ستبقى فى الختام قراءة أحادية للنص، ذاتوية Subjektiv، مهما ادّعت الموضوعية Objektiv، واستخدمت كل وسائل وأدوات النقد الحداثوى الأوروبى المعاصر.

من هذا المنطلق، فإن قراءتى نص أدونيس ( الكتاب ـ أمس المكان الآن)[1] لن تكون فى هذا الشأن أكثر من استنطاق ذاتى لما يعتمل ويثوى فى أعماق هذا النص. أقول «استنطاق»؛ لأنها لن تدّعى فهم هذا النص فهماً شاملاً، بل هى ستقف على بعض دواله وأجزائه التى تراها ضرورية لعملية هذا الفهم. إلى جانب هذا وذاك، فإن نص أدونيس

* شاعر وكاتب من سوريا، يقيم فى ألمانيا.

الذى سأتناوله هنا هو من العمق والشمولية بحيث يتعذّر، بل يكاد يكون من العسير، استجلاء كامل دواله وشيفراته وذراته ـ موناداته التاريخية والشعرية والبلاغية والأسلوبية والجمالية... إلخ.

فهو نص يتمرّد على كل من يحاول استخلاص النتائج الأخيرة المطلقة منه. أى أنه مفتوح على آفاق وعوالم واسعة، بحيث يكون من الشاق استكناه جميع أبعادها ودلالاتها وأعماقها وسطوحها المختلفة. وكى لا أسقط فى فخ العموميات والاستطرادات الزائدة، فإننى أسارع لوضع النقاط على الحروف؛ دالفاً إلى أجواء هذا النص بكل الحذر المطلوب، ومبتدئاً بالملاحظات التالية:

١ ـ ليس عندى أدنى شك بأن أدونيس كان قد ابتدأ يتجاوز نصوصه القديمة، الشعرية منها والنثرية، اعتباراً من كتابه ما قبل الأخير (أبجدية ثانية)، على المستوى الرؤيوى والدلالى والأسلوبى العام. فهنا فى هذا الكتاب، أقصد (أبجدية ثانية)، قدّم أدونيس للمرة الأولى نصاً مفتوحاً إلى أبعد الحدود، ومتشعباً إلى شعاب كثيرة، يتجاوز فيه النظرة التقليدية أو البنيوية لمفهوم الشعرية والشاعرية[٢]، خالطاً أنواعاً أدبية مختلفة فيه، من سرد ونثر وتعليق ونقد واقتباس وتراث وإشارات دينية وأسطورية وفلسفية كثيرة.

إننى، وانطلاقاً من هذا النص، أراه وقد بدأ يحاول تطبيق ما كان قد تنبأ به نفسه منذ سنوات بخصوص مستقبل الشعر؛ وذلك عندما أكّد أن القصيدة المقبلة ستكون حافلة بـ:

> المسرح والرواية، التاريخ والفلسفة، الأشياء وما وراءها، نبض القلب وتساؤل القلب، وربما رأينا فيها رسماً هندسياً وموسيقى. ربما أصبحت القصيدة أشبه بمسرح كلى لكلية اللغات والأشياء.[٣]

إن تطبيق أدونيس فى الشعر لما ينظّر له ويدرس آفاقه كما كان قد فعل فى كتابه (زمن الشعر)، ليس بجديد على كل حال، ولكنه هنا يكتسب طابعاً جديداً؛ من حيث تأصيله لهذا التطبيق، تأصيلاً يجعله يقف على قدميه، ضمن حقل اللغة العربية، تكون بمثابة أبجدية ثانية حقاً.

٢ ـ اعتماداً على ذلك، فإن أدونيس سيواصل فى نص (الكتاب ـ أمس المكان الآن) أعمال التشعب والتشظى لخطابه الشعرى، كى يدفعه عمقاً فى مجاهيل خصبة وجديدة فى باطن اللغة وجمالياتها وآلياتها البصرية والسيكولوچية، وفى باطن التراث الشعبى والتاريخ السياسى والدينى والأسطورى... إلخ. كل ذلك ضمن وحدات إبستمولوچية ـ معرفية، أعتقد أنها سابقة على التكوين الأولى للنص، تحتوى على دلالاتها المختلفة من داخلها، وتستدعى، بارتباطاتها بالمشحون العاطفى والإنسانى، فتحاً شاسعاً لا نهاية له من الأسئلة والتصورات المعنوية فى جسم النص.

٣ ـ هذه الوحدات والدلالات، إنما خلقت على شكل أوعية، لما سيثيره النص فينا من تساؤلات واستفزازات ومعطيات وإعادة نظر للكيان الكلى الموضوعاتى والأسلوبى للنص. انطلاقاً من هذا، فإننا سنواجه أنفسنا نخوض فى حقول معرفية وبيانية وعرفانية ـ غنوصية، ملغومة أكثرها بالمستتر والمتخفى؛ أى باللامستنطق واللامتآلف من الكلام والصور؛ حقول سنعتقد معها أننا إزاء إعادة كتابة جديدة للتاريخ العربى، أو إعادة تصحيح لمسار الفكر العربى ـ الإسلامى، أو إزاء نسف لكل المعتقدات والروايات التراثية التى كنا قد ظننا يوماً أنها حقيقة واقعة؛ وأخيراً إزاء تسجيل حضارى ـ شعرى لكل ما يخص الحياة العربية، إبداعاً وشعراً وكلاماً وفلسفة وسيرة وتأريخاً، ابتداءً بالجاهلية وحتى نهاية العصر العباسى والمملوكى.[٤] كل ذلك على شكل ملحمة هوميروس أو الكوميديا الإلهية لدانتى.

٤ ـ هذا النص التراچيكوميدى، كما يحلو لى أن أسميه، سيتخذ من فعل القتل ـ الذبح ـ الشنق ـ القطع ـ الحزّ ـ الإعدام... أساساً واقعياً له فى حيثيات لغته وتخييلاته؛ أى أننا سنكون على موعد مع حفلة شعرية متخمة بالدم والقتل واشتقاقاته واستعاراته وامتداداته البلاغية والسيكولوچية؛ حفلة لا تبدأ ولا تنتهى، كونها فى الأصل غير معروفة الجذور والخاتمة، فهى قائمة فى هذا المناخ الكونى، ابتداءً

بهابيل ومروراً بعلى والخلاج والحسين ومستمرةً إلى هذا اليوم، ضمن الكيان العربى والإسلامى خصوصاً والأوروبى العالمى عموماً.

بعد كل هذه الملاحظات، سأحاول الآن فتح مصراعى هذا النص وأدلف إليه بكل هدوء وتبصّر.

فى الصفحة الأولى سأجد أمامى مدخلاً للمتنبى، سيكون بدوره مدخلاً لكل مستويات النص المتعددة. إنه قوله: «ومنزل ليس لنا بمنزل» حيث سأعرف، منذ الوهلة الأولى، أننى إزاء نص اغترابى ـ انسلاخى عن كل ما يثيره المكان (الوطن ـ البيت) فى النفس من حميمية وانتماء. هذا الاغتراب، لدى المتنبى وأدونيس على السواء، سيتخذ له مستويات متعددة، أنطولوچية وسيكولوچية واجتماعية وسياسية ودينية... إلخ. بالتالى سيضعنا أمام التساؤل العسير: كيف يمكن للإنسان أن يشعر بالانتماء إلى أماكن (منازل) هى ليست له أساساً؟ أو كيف سيجد هذا الإنسان منقذاً له فى هذا العالم المغترب عنه وفيه؟ أو كيف سيتوصل هو نفسه إلى ذاته، ويصبح هو هو، طالما لايزال هذا العالم الخارجى يقف حاجزاً بينه وبينه أو بين ما هو عليه وما يطمح إليه؟

١ ـ السياق البرّانى ـ الظاهرى:

فى الصفحة التالية سأجد ثلاثة نصوص متوازية، وهى ما ستكرر دائماً فى ثنايا الكتاب كله، إلا فى بعضه، من مثل «فاصلة استباق» و«هوامش». هذه النصوص ستتوزّع على ثلاثة أنساق هى:

( أ ) نسق الراوى، الذى سيأتى دائماً فى الجانب الأيمن من الصفحة.

(ب) نسق الشاعر ـ الذات (الأنا الرائية) الذى سيتوسط النسقين.

(جـ) نسق المعلّق والشارح الذى سيكون على الجانب الأيسر من الصفحة.

إضافةً إلى هذه الأنساق، هناك نسق آخر مستقل، أو هكذا يتراءى للقارئ، سيأتى فى أسفل الصفحة، يمتاز بأفقية ذاتوية، تحاول أن تختزل ما قيل فى كل صفحة من كلام، على شكل رموز وإشارات، إدانةً وسلباً للحدث والأشخاص؛ إنه نسق الهامش.

من هذا كله ستكون عملية فهم النص الواحد على الصفحة الواحدة مشوبة بكثير من التعقيد والصعوبة والانغلاق.

من الناحية الفنية سنلاحظ أن نسق المعلق والشارح (جـ) لن يضيف الجديد إلى النسقين ( أ ) و(ب)، ولكنه يضفى عليهما، على كل حال، الكثير من الضوء. كما سنلاحظ أن نسق الراوى ( أ ) سيكون مختلطاً بأصوات متعددة، فمرة هو صوت من التاريخ، ومرة من الحاضر، على شكل انعكاس للأول، ومرة هو صوت الشاعر الذى يتوسطهما.

إزاء هذه الأنساق المتعددة، سنشعر وكأننا أمام مسرح تاريخى ـ أنطولوجى ـ يقف عليه راوٍ، سارداً وقائع وأحداثاً بلغته الخاصة، ثم يأتى شخص ثان يعلق على تلك الأحداث والوقائع من منظور استدلالى مستقل. أخيراً سيكون هناك شخص ثالث، سيقبع خلف هاتين الشخصيتين، وراء الكواليس، قاطعاً سير المسرحية/ الرواية بتدخله المتواصل فى أحداثها المتسلسلة، وذلك كى يفسر ويشرح ويفكك ما عجم وغلّق واستتر من أقوال الشخصيتين السابقتين بكيفيته الخاصة.

سأعطى، هنا، مثالاً على هذه الطريقة المسرحية (الفنية) فى الكتاب؛ فى الصفحة الأولى منه يقول الراوى ( أ ):

فى ذاكرة تلد الكلمات وتولد

فيها

تلد الأشياء وتولد فيها

لا تعرف حدّا

بين الماضى والحاضر

وُلد الشاعر

فى رملٍ يعلو فى صعدٍ

فى صحراء لغات، ولد الشاعر.

وهنا، نرى اختلاط الأصوات، كما ذكرت، فى صوت الراوى بحيث لا يغدو هذا الأخير مجرد راو للأحداث، بل خالقاً أو دالاً رمزياً عليها.

يقول الشاعر ( أ ):

شئ هوى

ماسحًا بيديه

تجاعيد أمى عندما كنت أخرج

من حوضها

بعضهم قال: هذا ملاك

بعضهم قال: شيطانه تراءى

قبل ميعاده.

وسنلاحظ من هذا الكلام، أنه عبارة عن تعليق رمزى/ ميثولوچى للأول. وهو ما قصدته من التدخل الفردانى فى أحداث المسرحية/ الرواية. ثم يقول الشارح (جـ) : «صعد: صخرة ملساء، يكلف الكافر صعودها...» وهو قول سيسند، بطريقة غير مباشرة، المعنى المتضمن فى القولين الأولين: وسيعطيهما زخماً لغوياً وبيانياً آخر.(٥)

أخيراً، يقول الهامش :

للفرات، لدجلة، للغابرين لغات، وشعرى
إعجامها وإغرابها. (انظر ص ٩)

إننا سنجد أنفسنا أمام هذه الصفحة ( اللقطة الأولى من المسرحية)، نتواجه، إذن، مع راوٍ يقدم لنا حفنة من الدلالات التى هى بدورها أسئلة عن مولد الشاعر، ولنقل، المتنبى أو أدونيس أو أى شاعر آخر؛ دلالات تشير إلى هموم الشاعر التى تولد وتكبر وترحل معه وبه إلى أزمان وأماكن، يهجر أو يلتجئ إليها. هموم هى فى الختام طقوسه الخاصة التى يتمكن من خلالها فحسب أن يشعر «برياح الجنة تسرى فيه»، كما يقول الراوى نفسه. (ص ٩)

ونتواجه، من ثم، مع شاعر (الأنا الرائية) الذى يذهب إلى الإفصاح عن المعنى ذاته؛ أى عن ذلك القدر الذى سيرسم طريق الشاعر بمنظور أسطورى/ ميثولوچى دينى، تتقابل أضداده على نحوٍ جلى: فهناك «الشيطان» مقابل «الملاك»، و«العدم» مقابل «الوجود»، و«البدء» مقابل «الميعاد»، و«الألفة» مقابل «الغربة» وهكذا... وسنشعر أننا هنا أمام ثنائية غنوصية/ هرمسية (نور وظلام) واضحة فى دلالاتها ورموزها الخفية.

أخيراً، سنتواجه مع نسق التفسير، الذى سيزيد المعنى إيضاحاً واستغواراً فيه؛ من حيث إنه سيعطينا صورة مفصلة وواقعية عن عملية ولادة الشاعر وارتحاله فى «رملٍ يعلو فى صعد»؛ كما أنه سيزيد المشهد تألقاً وزخماً. عندما يقدم لنا شرحاً لكلمة «صعد» القرآنية (المدثر ـ ١٧)، التى ستثير فينا أيضاً دلالات تاريخية أخرى من حيث نوعية التعذيب الإلهى للكفار وأتباعهم الشعراء الذى ينتظرهم فى آخرتهم.

أما لو أننا رحنا نعاين المكتوب فى هامش الصفحة؛ أى: «للفرات، لدجلة، للغابرين لغات... إلخ.»، فإننا سنلاحظ أن الشاعر (الأنا الرائية) ـ يقدم لنا تحدّيا لذلك القدر الذى انساق إليه طائعاً أو مختاراً، أقصد من حيث مواجهته أو تعاليه الترانسندنتالى (Transzendent) لذلك العذاب الميثولوچى/ السيزيفى/ أو الدينى المتمثل هنا بشخصية «الوليد أو المتنبى»؛ بالتالى رفضه له، وإعلانه العصيان والتمرد عليه، وذلك بجعل شعره يسمو على «الفرات ودجلة والأشياء»، ضمن علاقة بلاغية اطرادية. أى أنه إذا كانت لهذه الحدود المكانية ـ الثلاثة ـ لغاتها، فإن شعره سيكون «إعجاماً وإغراباً» لها. حيث سيتضح لنا هذا التعالى الترانسندنتالى على المعنى الرمزى/ الميثولوچى والدينى/ للزمان والمكان فى نسق العبارة، من خلال إدراك أهمية الإعراب والصرف والنحو واشتقاق المعانى (عن طريق غريب الكلام ـ إعجامه) بالنسبة إلى اللغة عموماً والعربية خصوصاً.

سيلاحظ هنا أن أدونيس إنما يستعير أو يتقمص قول المتنبى؛ ربما بشكل لا شعورى منه أو بشكل مقصود؛ الذى ورد فى ديوانه فى أماكن مختلفة على النحو التالى:

١ ـ إن هذا الشعر في الشعر ملك

سار فهو الشمس والدنيا فلك

٢ ـ الناس مثل لم يروك أشباه

والدهر لفظ وأنت معناه

٣ ـ أريد من زمني ذا أن يبلغني

ما ليس يبلغه من نفسه الزمن

حيث سندرك، هنا، في قول المتنبي مبالغة/ متعالية Transzendent [٦]ـ زمانياً ومكانياً ـ (هي نفسها التي قصدها أدونيس في قوله السابق الذكر) على الحد الذاتي والموضوعي للأشياء واللغة والكون.

أعود فأقول، إن هذا التكامل التآلفي، من حيث المعنى خصوصاً، بين الأنساق الثلاثة إضافة إلى الهامش، يكاد يشمل الكتاب كله، إلا أنه قد يأتي في مكان ما غير متجانس، وفي مكان آخر متباعد ومنفصل عن بعضه البعض، خاصة عندما يميل الراوي إلى الإكثار من الشواهد، كما في الصفحات (١١ ـ ١٩ ـ ٢٠ ـ ٢١ ...) أو عندما يفيض نسق الشاعر(ب) عن حدى النسقين الآخرين، كما في (١٠٢ ـ ١٠٦ ـ ١٠٧ ...).

**فاصلة استباق:**

ننتقل الآن إلى فصل آخر من الكتاب تحت العنوان المذكور، وهو من الوجهة الفنية نص يكاد يكون مستقلاً عن فصول المسرحية، من حيث إنه لا يحتوي أي أنساق أو أشخاص (رواة) آخرين غير الشاعر نفسه.

في هذا الفصل نلاحظ أن النص يفتح أشرعته للكلام السردي المنثور الذي يريد أن يفيض الشرح والتفسير والتعليق على ما سبق قوله، أو يضع أسئلة جديدة أمام نص سبقه أو سيليه؛ بحيث يغدو قفلة ضرورية في جسم المسرحية ـ الشعرية أو الرواية الملحمية. فمثلاً نقرأ على الصفحة (٨٠):

> القتل، القتل، القتل، في هذا الزمن الذي يتآكل ويحدودب، نقول: خيط ما يربط بين ماضي الولاية ومستقبلها مروراً بالحاضر.

وهو قول يلخص أو يكاد، ما كان قد قرره الشاعر سابقاً بخصوص «الولاية أو الإمامة»[٧]، اعتباراً من صفحة (٢٥) وحتى (٧٨)، من حيث إنها، (أي الولاية ـ الإمامة)، كانت قد سلبت واغتصبت بحد السيف والقوة العشائرية منذ أبي بكر مروراً بزياد بن أبيه وحتى العصر الحاضر.

وإذا كان هذا الفصل من المسرحية لا يكاد يعني الكثير من الناحية الفنية والتاريخية، فإنه يقدم لها من الوجهة الشعرية زخماً وتشظياً معرفياً آخر، يتلاقى وإياها في البعد المعنوي في خاتمة المطاف.

**الهوامش:**

في هذا الفصل من الكتاب (المسرحية) ينحرف الشاعر بنصه، ليدخل به عميقاً إلى باطن الشخصيات التاريخية، وفي مقدمتها الشعراء في المرحلة الجاهلية والأموية والعباسية، حيث نراه يقيم حواراً شعرياً معها، كثيراً ما يضفي على نصه الأصلي (أقصد الأنساق الثلاثة والهامش) معاني جديدة، أو لنقل يضيء خشبة مسرحه (الممتلئة بالجثث والقتلى والمؤامرات المتحولة) إلى (ماكبث عربي من الطراز الرفيع) أنوار ساطعة مختلفة الألوان، كاشفة عن بواطن الأمور برموزها وإشاراتها المتعددة.

إن أدونيس يقدم في هذا الفصل نصوصاً قائمة بذاتها، شكلاً ومحتوى، إذا قرأناها منفصلة عما قبلها وبعدها، ولكننا سنجدها تخدم المعنى العام للكتاب، في حال قراءتها بوصفها سلسلة تتابعية للمشاهد التي عرضت والتي ستأتي فيما بعد.

فعن طريق استكناه الشاعر معالم وبواطن شخصيات وشعراء من مثل تأبط شراً والسموأل والمتلمس والوليد بن يزيد ووضاح اليمن، نزداد معرفة بعمق الجرح والقتل العربي وتاريخه الطويل.

غير أن هذا التأريخ لفعل القتل في الجسم العربي، لا يعني بحال أنه يضيف جديداً علينا في مادته المتوزعة في بطون كتب التراث والسير والأغاني، بل هو، كما أحب أن أعتقد، يذهب إلى تأجيج ذلك الفعل، على المستوى الشعري، فينا؛ بالتالي يحاول أن يخلق منه تراجيديا عربية

خاصة بنا، تنوس بين موقفي الهللينستية ـ العدمية والصدامية/ التدميرية destruktiv تجاه الأحداث والوقائع.

**الأوراق:**

وهي تتألف من خمسين ورقة، إضافة إلى واحدة بلا رقم؛ يقول عنها أدونيس إنه قد تم العثور عليها «في أوقات متباعدة ألحقت بالمخطوطة» (ص ٢٩٩) التي تنسب إلى المتنبي ويحققها وينشرها أدونيس نفسه، كما تشير فاتحة الكتاب إلى ذلك. (ص ٣) من الناحية الفنية نلحظ أن هذه الأوراق تلعب، بوصفهاحلقة إضافية في الكتاب، دورها المدروس بعناية ضمن السياقات الشعرية والتاريخية، وذلك من حيث تشظيتها للأحداث، عبر حالات عدمية (هللينستية) انشطارية يحياها الشاعر نفسه، في مكان وزمان محددين. انظر مثلاً بهذا الخصوص الورقة IX وX وXII وXIV... إلخ. وستلاحظ أن هذه الأوراق تحيلك على حالات فجائعية، تريد أن تؤكد في الختام حقيقة واحدة هي أن هذه الحياة التي نعيشها اليوم «لا تقول سوى موتها» (ص ٣٢١)، وأن هذا الموت هو: «ميراثنا ومعراجنا» (ص٣٢١).

غير أنه ربما تكون هذه الأوراق من جهة أخرى، فواصل استراحة للشاعر، الذي نراه مثقلاً بالتاريخ العربي ـ الإسلامي منذ الصفحة الأولى وحتى الأخيرة. أقول فواصل؛ لأننا نلاحظ، هنا، أن الشاعر يحاول تخفيف أو إيقاف ذلك التراكض واللهث الشديدين خلف مجريات ذلك التاريخ وهوامشه الكثيرة.

إننا هنا إزاء استراحة، فاصلة موسيقية حقيقية، بين مشاهد دموية تمر أمامنا على خشبة المسرح، تريد تهدئة خواطرنا وفتح أعماق أرواحنا على آفاق مستترة دافئة وجميلة.

**الفوات في ما سبق من الصفحات:**

هنا نجد أنفسنا أمام نصوص مختلفة، يرويها رواة متعددون، عن أحداث تاريخية، بلغة شعرية تحاور مرة أقوالاً مأثورة أو خرافة مثلاً (ص ٣٣٤ ـ ٣٣٦)، أو خطب حروب ووقائع (ص ٣٣٧ ـ ٣٣٨ ـ ٣٤١...) مرة أخرى.

لاشك أن هذه النصوص تزيد قوة أحداث التراجيكوميديا العربية سطوعاً وعمقاً، وذلك بإحالاتها وإشاراتها المتعددة إلى شخصيات وأقوال تاريخية شهيرة، قيلت في حوادث مهمة من مثل: رحمان اليمامة، علي بن أبي طالب، يوم الجمل، عمار بن ياسر، معاوية، عائشة... إلخ. غير أنها لا تملك، كما أعتقد، أن تكون نصوصاً مستقلة بذاتها.

**٢ ـ السياق الجواني:**

إن أول ما يلفتُ النظر في نص (الكتاب) من حيث مستوياته الداخلية، هو اتكاؤه الكبير على التاريخ العربي ـ الإسلامي، وبالأخص على ذلك الصراع السياسي الديني الدامي بين الشيعة والسنة، ابتداء بيوم السقيفة، مروراً بعلي ومعاوية وانتهاءً بالعصر العباسي.

هذا الصراع الذي خلف وراءه آلاف الضحايا والشهداء، ولا يزال إلى الآن ناشباً أظافره الدامية في الجسم العربي والإسلامي من المغرب وحتى أفغانستان؛ هو الذي سيحرك، إذن، دفة الكتاب من البداية حتى النهاية. وسنلاحظ على امتداد نصوص هذا (الكتاب) أن أدونيس إنما يحاول أن يجد معادلاً منصفاً للحق الضائع للشيعة المحرومين والمنفيين والمضطهدين الذي سلبتهم إياه السنة، أو لنقل بشكل أعم، شريحة العسكر والحكام والطغاة.

وأدونيس لا يحاول استخلاص ذلك الحق من أيدي مغتصبيه على نحو مقصود أو مباشر، بل إنه يتركه يتلامح من خلال نصه على شكل إدانات مفتوحة، يترك أمر الحكم عليها للقارئ نفسه.

وهو يعتمد في كل هذا على ذاكرة هذا القارئ وفطنته التي تعرف كثيراً من تفاصيل تاريخ الصراع السياسي الديني في الجسم العربي ـ الإسلامي. هذه الذاكرة أو سلطة القارئ التي يخاطبها أدونيس في نصه، سيجعلها من حيث تدري أو لا تدري، هي الحاكمة بأمرها بشأن كل ما سيروى أمامها على لسان الراوي أو ما ستقرأه على لسان المتنبي بلغة أدونيس، وشروحات وتعليق الأخير على الأحداث والشخصيات؛ بحيث إن إطلاق الأحكام المعيارية القيمية والجمالية ستكون من اختصاصها هي (أي سلطة القارئ) فحسب على كل ما سيجري أمامها ويقال لها.

هذا من الوجهة التقنية الصرف؛ أما من الوجهة الإبستمولوجية ـ المعرفية فإننى لا أعتقد أن أدونيس يحاول من خلال (كتابه) إثبات حق الشيعة فى الخلافة أو الإمامة أو الولاية على نحو تقريرى فقهى جاف. بكلمة أخرى، إن أدونيس ليس من البساطة ليذهب فى (كتابه) هذا إلى حد الوقوف أو الانتماء إلى سلطة الخطاب العرفانى (الغنوصى ـ الهرمسى) ضد الخطاب العقلى الفلسفى منذ الكندى حتى ابن حزم وابن رشد(٨)، بل هو يحاول، كما يبدو لى، إدانة التطبيق التعسفى للخطاب الأخير فى نظام الحكم، والمقصود هنا السنّى منه، كون أن هذا الأخير كان قد ارتبط بالأول (البيانى ـ العقلى) على نحو من الأنحاء.

ولما كان التطبيق، مثل أى عملية ترجمة لنص من النصوص الشعرية، لأى خطاب إيديولوجى أو سياسى أو دينى، يعتبر خيانة فى نهاية المطاف له(٩)، فإنه من نافل القول أن نشير إلى التطبيق الاستبدادى التوليتارى للخطاب البيانى العقلى فى نطاق نظام الحكم السنى.

عموماً، ينهج أدونيس ـ فى كتابه ـ نهج وإدانة نظام الحكم السياسى فى التاريخ العربى الإسلامى الذى طلع من معطف سقيفة بنى ساعدة واستمر قروناً طويلة، دون أن يعلن انتماءه لأى نظام آخر بشكل مباشر.

ولكن القارئ يستطيع أن يستشف رائحة هذا الانتماء هنا وهناك، بطريقة غير مباشرة. لنأخذ مثالاً على هذا، يقول أدونيس:

وثنى الراوية (أ) هرع الناس يأتون بيت
على ـ «اذهبوا ليس هذا إليكم لن أكون الخليفة
إلا بحق» (..) (ب) هرع الناس يأتون بيت
على ـ أهل بدر على رأسهم:

«أنت أولى بها»

أترى يتحول جسمى؟ أشراع هو الآن ـ

ماجت عواصف أتراحه

ورمته إلى مرفأ غيهبى؟

أناى ـ والتمزق إيقاعه؟

وفى الهامش يقول:

يؤثر أن يبقى طفلاً يرضع، لكن

من ثدى الأشياء. (ص ٣٠)

فهنا نلاحظ أن ما يقوله أدونيس فى المتن، أى فى النسق الثانى، هو المعادل المماثل للذى قاله الراوى فى النسق الأول؛ كذلك الهامش أتى مطاوعاً وخادماً للمعنى نفسه الذى يريد أن يوحى بطريقة غير مباشرة إلى أولوية على بالخلافة، وزهد هذا الأخير فيها، كما كان فى بداية أمره. وهذا معنى إيثاره أن يبقى «طفلاً».

هذا التكامل المعنوى بين نصوص الأنساق الثلاثة والهامش نكاد نراه، كما قلت، فى أماكن كثيرة؛ منها على سبيل المثال: (ص ٣٢ ـ ٣٦ ـ ٥٩ ـ ٦٢ ـ ٦٣ ـ ٧٢ ـ ١٢١ ... إلخ). وهو تكامل يريد أن يؤكد معانى عرفانية واضحة للعيان أحياناً ومتخفية وراء ألفاظ واستعارات وإشارات عديدة فى أحيان كثيرة.

أى أننا من خلال هذا التكامل، بين صوت الراوى والشاعر والمعلق والهامش، نستطيع أن نستشف رائحة ذلك الانتماء الباطنى غير المعلن عنه فى النص.

**جنون القتل:**

يكاد أن يكون (الكتاب) سجلاً ضخماً بأسماء القتلى والضحايا، بحيث يغدو استثناءً أن تمر صفحة دون ذكر أسماء قتلى أو استعمال فعل القتل ومشتقاته ودلالاته المتعددة، مثال على ذلك:

وثنى الراوى عنه:

ـ ياللعار

خير من هذه النار

أكره أن أقتلكم من أجل الملك

وأكره أن أملك حربًا.

وثنى الراوى:

زمن ينطق، لكن

لا ينطق إلا

من شفتى سيف.

وفى المتن يقول:

أهل الكوفة ـ كل

جسد أنقاض

تتناسل فى أنقاض.

أهل الكوفة

ـ ولدوا سيفًا يتقلد رأسًا

رأسًا يتقلد سيفًا .

أهل الكوفة ـ كل

يحمل فأسه،

كى يقتل نفسه.

وفى التعليق نقرأ:

> حوار بين الحسن بن على وأصحابه، بعد أن تنازل عن الخلافة لمعاوية سنة ٤١ هجرية.

وفى الهامش نجد:

> بيدى قاتل، وعلى حد سيف،كتب الوقت آياته. (ص ٦٢)

ففى هذه الصفحة الواحدة، نلاحظ أن فعل القتل ومرادفاته الكثيرة (النار ـ الحرب ـ السيف ـ الكره ـ الفأس ـ القاتل ـ الأنقاض) يكاد يعمى الأبصار. إنه بالفعل جنون ـ أو شهوة القتل هنا.

إنه المفتاح السرى، بعد موت محمد (ص) ٦٣٢م، لكل تاريخنا السياسى والدينى، بله دليل هاتفنا الخصوصى فى العالم، الذى يستطيع كل إنسان وفى كل عصر أن يتصل بنا عن طريقه.

هذا على المستوى الموضوعى، أما على المستوى الذاتوى، فإننا سنجد أن هذا الفعل التدميرى (destruktiv) يتغلغل سحيقًا فى أعماق الشاعر؛ بحيث إننا لن نجافى الصواب لو قلنا: إن أدونيس يشعر فى مكنونه الداخلى، بالدورة الدموية المتآكلة التى أصابها القلق والخراب من جراء كل هذا النزيف الطويل من أجل الكلمة/ الحق، أو لنقل من أجل الحفاظ على المتبقى من «جنة الشعر والشعراء» على هذه الأرض التى تحاصرها النيران من كل الجهات، بحيث غدا كل شاعر، وأيضًا كل متمرد، وثنى، دينى، أسطورى؛ سوريالى، صوفى مبدع يخرج على قانون الجماعة والعرف المتوارث، معرضًا للقتل والذبح والتصفية.

إن الشاعر فى الصفحة المذكورة؛ إذ يستخدم مثلاً الحسن بن على ضحية؛ كبش فداء من أجل تفادى اندلاع الحرب بينه وبين معاوية ـ أى تنازله عن الحكم ـ فإنه يريد أن يشير إلى أن هذه التضحية هى أيضًا واحدة من رموز فعل القتل ذاك الذى لا يمكن لإنسان أن يتجاوزه، سوى بقتل نفسه؛ أى باستسلامه للأمر الواقع.

كما أن إشارته إلى إمكان أن يتقلد «رأس سيفًا» تحيلنا، بشكل غير مباشر، إلى ما كان قد قاله هيجل بخصوص الدين والطبيعة والإنسان فى الشرق القديم حيث ترتبط هنا القسوة، كما يؤكد هيجل:

> بالحياة الحسية الخالصة عندما لا يبلغ الوعى مرتبة التصورات العامة، لأن الطبيعة من حيث هى طبيعة تكون هى الأعلى، أما الإنسان فلا قيمة له، أو ليس له إلا قيمة ضئيلة للغاية.(١٠)

هذه الجسية المتوحشة التى لم تستطع أن تبلغ مرتبة التصورات العامة، هى التى يمكنها أن تكشف لنا أسباب أو أسرار إمكان أن يتقلد «رأس سيفًا»، هذا الذى سيصبح القتل مبررًا أنطولوجيًا/ وجوديًا له على المستوى الغريزى (شهريار مع نسائه) والسياسى (كاليجولا ضد مواطنيه) والعنصرى (هتلر ـ السوبرمان النيتشوى الجرمانى ضد العالم).

على هذا الشكل سيصبح التأريخ لهذه الحسية المتوحشة، خاصة على النطاق العربى، سيفًا يكتب «الوقت آياته» عليه.

بالرغم من أن التاريخ السياسى العالمى لم يكتبه فى الحقيقة، كما يعترف هيجل نفسه، سوى حملة السيوف والرايات منذ يوشع بن نون مروراً بالإسكندر المقدونى وحتى جنكيز خان وتيمور لنك. لكن مسألة «الحساسية المفرطة ـ المتوحشة» التى يمتاز بها الشرقى عموماً، والعربى خصوصاً، لا تجعله مولعاً بالقتل فقط على مستوى الحكم، ولكنها تدفعه أيضاً إلى ممارسته على المستوى الفكرى والدينى والمعيشى والعائلى والعقائدى... إلخ. بحيث نراه يتشفى بقتل أعدائه الوهميين والحقيقيين، قتلاً رمزياً أو فعلياً، وذلك فى البيت أو المدرسة أو مكان العمل... إلخ، وهذا ما يجعل مسألة تحكيم العقل (أو بلوغ مرحلة الوعى التصورى العقلى للعالم) عنده؛ أى عند الإنسان العربى، فى المواقف اليومية والسياسية والدينية عملية استثنائية.

إن أدونيس إذ يدين منطق القتل هذا، فإننى لا أراه ينطلق فقط من خلال «المفكر به» بل من منطلق «المحسوس به» والمعيش من خلاله أيضاً. وإذا كنت قد سقت من قبل مثالاً على فعل القتل ومشتقاته التى يستخدمها أدونيس فى (كتابه)، فإننى أستطيع أن أشير إلى صفحات كثيرة تسيل منها الدماء حتى التخمة، تحت عناوين مختلفة، من مثل: (ص ٦٩ القرامطة وبطش زياد بن أبيه، ص ٨٠ بلادنا ذبح قرابين وطلاء قبور بالحناء، ص ١٠٦ الحسين دماء الفرات، ١١٠ عبد الله بن زيد والفؤوس اللامعة، ١٣٩ عبد الملك ورأس مصعب بن الزبير، ١٤٥ الحجاج والبصريون، ١٥١ نكبة الخوارج، ١٦٧ ـ ١٦٩ الشام والدمار، ١٩٨ الناجون دماء مهدورة، ٢٨١ النفس الزكية وحز الرؤوس... إلخ).

إن جنون القتل الذى يعصف بـ (كتاب) أدونيس يكاد يدنيه من كتاب «المراثى» لإرميا أو كتاب حروب وملوك بنى إسرائيل، كما عند حزقيال ودانيال وغيرهم من أنبياء العهد القديم.

ولكنه جنون متحصل من دراية معرفية طويلة بسيرة الحاكمية العربية (السنية) على الخصوص، ومنهجيتها السياسية الدموية فى تصفية الأعداء والإيديولوجيات المناهضة، خاصة العلوية والقرمطية والخارجية والصوفية والإباظية والحشاشة... إلخ.

من هنا يصعب عزل الإيديولوچيا عن الشعر فى هذا (الكتاب). وكأننى بأدونيس يحاول، بقصد أو دون قصد، هنا أن يؤكد، كما ألمح إلى ذلك أيضاً كل من باختين وتودوروف، باستحالة عزل الشعر عن الإيديولوچيا، كون أن الاثنين يشكلان حلقة واحدة فى الختام، قائمة فى السياق المعرفى والإبداعى والاجتماعى والسياسى؛ حلقة تجتمع فروعها فى جسد اللغة وتمتد جذورها إلى حقول كل العلوم الإنسانية فى حيز من المكان والزمان لمجتمع من المجتمعات.(١١)

## إحياء المؤلف والإنسان:

إذا كان ميشيل فوكو قد أمات الإنسان أنطولوچيا ورمزياً، ورولان بارت قد أمات المؤلف وأحيا بدلاً منه قارئاً مستقلاً بذاته عن النص، بحيث يغدو هذا الأخير غير موجود أساساً دونه، وإذا كان البعض من البنيويين الجدد قد حدد عمل الشاعر بمجرد تلقى المثل العليا أو التصورات الأولية أو نسخها وتقليدها، بحيث يصبح عمله هذا مجرد نسخ أو وساطة لغوية بين تلك المثل والقارئ.(١٢) أقول إذا فعل هؤلاء ذلك، فإن أدونيس فى (الكتاب) يحاول بوعى، أو دون سابق وعى منه، أن يعيد الدور للإنسان والمؤلف والقارئ معاً.

فالإنسان لديه، (سيان إذا كان علياً أو طرفة أو عمار بن ياسر، أو المتنبى أو جميل بثينة أو السموأل أو وضاح اليمن) يكمن فى مركز نصه، وتدور كل أحداثه وأفكاره وتداعياته وإحباطاته وآماله حوله وعليه. بينما المؤلف الذى هو المتنبى متقمصاً أو متجسداً بصورة أدونيس، فإنه هنا هو صانع كل تلك الحوادث والشخصيات على المستوى اللغوى والإبداعى، بحيث يستحيل أن يدعى أى بنيوى أو تفكيكى بأن نصاً مثل (الكتاب) يمكن أن يقوم من جراء نفسه فى فراغ عالم بذاته ومتحقق لذاته، أو أن شخصاً آخر غير (أدونيس) يمكنه ادعاء كتابته. كما أن المؤلف هنا ليس مجرد ناقل وناسخ لحوادث التاريخ ومصوراً لغوياً لشخصياته وراسماً طبوغرافياً لجغرافيته المكانية، أو مجرد وسيط لغوى سيميائى لمثل ميتافيزيقية عليا أو عقول مفارقة (Archetypen) كونية عائمة فى الفضاء، بل هو خالق

لعالمه الخاص بوعى كامل، وذلك على المستوى اللفظى والبلاغى والجمالى والمنطقى والسوريالى والصوفى والخلقى والدينى... إلخ.

أما القارئ، فإن أدونيس نراه يتعامل معه على أساس أنه مبدع ثان آخر مكمل للنص الأصلى، كونه يتركه يتحرك داخله بكامل حريته، معرفياً وشعرياً ونقدياً.

إن القارئ على هذا الأساس يشارك فى خلق أو هدم النص، من حيث يحقق ذاته من خلاله أو يتماهى معه أو يتعارض وإياه؛ ولكنه لا يمكن أن يكون فى كل الأحوال هو «النص الأصلى»، أو أنه لا يمكن أن يكون ممكناً على الصعيد الوجودى والإبداعى دون وجود ذلك النص ؛ أى أنه ختاماً لا يمكن أن يتحول - بوصفه قارئاً - إلى سلطة حقيقية تلغى دور المؤلف تماماً فى عملية الخلق والإبداع.

**الشكل البيانى - الأسلوبى:**

لا يكاد يجهل أحد شكل أدونيس ولغته التى يكتب بها أشعاره، فهى من الصعوبة والتعقيد بحيث يتعذر معها فهمها فهماً نهائياً خالصاً. وإننى أكاد أزعم هنا أن أدونيس منذ (أبجدية ثانية) وحتى (الكتاب) بدأ يتحرك فى مساحات لغة سيكولوجية، تاريخية، جغرافية، لا حدود لها. لغة تتشرب كل أشكال الصور والرموز والطقوس والأساطير القديمة والحديثة [قصدت اليومية منها] بحيث يستصعب المرء فهمها لهذا الأمر، كونها شديدة التركيب، ولكنه يتذوقها بحسه الداخلى، كونه يراها ساطعة متوهجة أمامه، تنبع من أعماق التراث المعرفى - الصوفى، ابتداءً بالحلاج والبسطامى والنفرى وانتهاءً بأبى حيان وابن عربى.

هذه اللغة لا ترضى، كما يفعل الآخرون، أن تكون مجرد صور بلاغية أو علامات بيانية أو إسقاطات لاواعية على الحوادث والأماكن والأشخاص، بل تنشد أن تتحول إلى كينونات ذاتوية مبدعة، تشد الوجود والتاريخ والإنسان إليها، من خلال امتداداتها اللفظية ودلالاتها السيميائية ورموزها الكثيرة وطبقاتها وسطوحها المستترة فى النص.

عبر هذه اللغة، نلاحظ أن الأشياء والزمان والمكان تتحاكى بطريقة بصرية شخصية فيها الكثير من الحميمية والدفء. مثال على ذلك:

هذه الليلة، لن أرجع للبيت، كما اعتدت،سأبقى ساهرًا،

أسمر مع قافلة الأنجم، أمشى

سادرًا بين الشجر،

وأرى كيف ينام الليل محمولاً على ضوء القمر. (ص ٣٠٢)

فهنا نسمع حواراً داخلياً بين الشاعر ونفسه والأشياء، وحواراً آخر غير مرئى أو مسموع؛ هو حوار هذه الأشياء (النجوم، الشجر، الليل، القمر، الضوء) مع بعضها البعض.

يقول فى مكان آخر:

دوار الشمس جنون ظلام، وجنون ضياء،

أنى مال جبين الشمس، تراه يميل،

يترصده السحر الطفل ويربض فيه

ويجيء شروق بين يديه، ويروح أصيل كل صباح فيه حىٌ،

كل مساء فيه قتيل، دوار الشمس نقائض علم...

كم أشبهه،

لكن حياتى، مثل كلامى تأويل.

(ص ٣١٦)

فنحن نشعر هنا بحركة الكون وكأنها تتلاقى وتتصادم وتتآخى وتتماوج مع حركة الشاعر مع نفسه والزمن، الذى يعرف أنه فى الختام ليس سوى راصد لها أو مجرد ذرة صغيرة منها، تتحد بها مرة، وتنفصل عنها أخرى، وذلك

عبر صوت لغوى يتناسج مع حيثياته الشعورية واللاشعورية فى لحظة محددة من الزمن.

وإذا كان لى أن أضيف شيئاً بهذا الخصوص؛ أقصد من حيث عذوبة اللغة وتداخل أجوائها اللاشعورية العميقة، فإننى أذهب إلى الزعم بأن أجمل فصول (الكتاب) هو فصل «الأوراق» من ص ٣٠١ وحتى ٣٢٨، وذلك بسبب ما تحتويه من بوح ذاتى عميق، يتحلل من أعباء التاريخ والقتل. يبقى أن أشير، إلى أن (كتاب) أدونيس هذا، بالرغم من كل الذى كتب عنه، وهو كثير جداً، يحتاج إلى دراسات أعمق وأشمل، بحيث تستطيع هذه أن تكشف عن منطوياته الداخلية ـ السيكولوچية، ومنطوقاته المعرفية وحقائقه التاريخية وآفاقه الإيديولوچية وإحداثياته الإبداعية فى قلب الشعر ـ النثر العربى المعاصر.

ولن أنطق بجديد لو قلت: إنه (كتاب) يكاد يختصر كل أعمال أدونيس السابقة، الشعرية والنظرية على السواء، بله يختصر مسألة الحداثة فى الشعر العربى وامتداداتها ومشاكلها المتعددة، وذلك بوضعه أسئلة كثيرة حول ما يسمى اليوم بمفهوم (النص) و (الخطاب) و(النثر ـ الشعر) و(البيوجرافيا الذاتية) و(الكولاچ) و(النص المفتوح) ... إلخ. أقول يضع أسئلة دون أن يجيب عن أية واحدة منها، وذلك بطريقته الخاصة المتميزة.

من هنا، تنبع أهميته وأصالته أيضاً، فى عصر عربى حداثوى شعرى، بات الاستنساخ والمحاكاة والتكرار و«التدبيج السريع» للقصائد والسباحة مع التيار و«الموديلات» الجاهزة عملته الرائجة والمفضلة.

### الهوامش:

١ ـ أدونيس الكتاب ـ **أمس المكان الآن**، إصدار دار الساقى لندن ـ بيروت ١٩٩٥.

٢ ـ راجع حول مفهوم الشعرية: كمال أبو ديب **فى الشعرية**. إصدار مؤسسة الأبحاث العربية ـ بيروت ـ ١٩٨٧، خاصة ص ٩٤، وما بعدها. وأيضاً كتابه الآخر **جدلية الخفاء والتجلى**، إصدار دار العلم للملايين ـ الطبعة الثالثة ـ بيروت ١٩٨٤، ص ٤٦ على سبيل المثال وما بعدها.

٣ ـ انظر: أدونيس: **النص القرآنى وآفاق الكتابة**، دار الآداب، بيروت ١٩٩٣، ص ١٢١.

٤ ـ هذا ما يوحى إليه نص الكتاب ـ **أمس المكان الآن** بشكل عام. وهو الجزء الأول على كل حال؛ بحيث أعتقد أن الأجزاء اللاحقة منه ستلاحق تطورات الأحداث العربية ـ الإسلامية، شعرياً، بعد المرحلة المملوكية، وربما ابتداءً بسقوط غرناطة ١٤٩٢.

٥ ـ يقول شراح الآية ١٧ من المدثر، إن المقصود بها هو الوليد بن الوليد. قارن معناها لدى الزمخشرى **الكشاف** المجلد الرابع دار الفكر، د.ت. بيروت ـ ص ١٨٢، حيث يشير الزمخشرى إلى أن المعنى من قوله: «سأرهقه صعوداً» هو: «سأغشيه عقبة شاقة المصعد».

٦ ـ انظر: **ديوان المتنبى**، دار صادر، بيروت (د.ت.)! البيت الأول على الصفحة ٣٤١ والثانى ص ٢٥٢ والثالث ٤٧١.

٧ ـ الحقيقة أن لفظة «الولاية» ترجع إلى الصوفية من حيث إطلاقهم صفة الزعامة على وليهم (القطب) على المستوى الروحى ـ الدينى والسياسى، بينما لفظة «الإمامة» فهى التى أطلقها الشيعة، خاصة الإثنا عشرية والإسماعيلية، على قائدهم الروحى ـ الغيبى والسياسى. راجع بهذا الخصوص المعالجة الإبستمولوچية لمعنى هذين اللفظين فى كتاب محمد عابد الجابرى: **نقد العقل العربى٢، بنية العقل العربى**، المركز الثقافى العربى، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٩١، من ص ٣١٨ وحتى ص ٣٥١.

٨ ـ راجع بخصوص هذه النقطة، أى الخطاب البيانى العقلى تجاه الخطاب العرفانى ـ الإسماعيلى خصوصاً المنبثق من الهرمسى الغنوصى، محمد عابد الجابرى، المرجع السابق من ص ٣٩ حتى ٢٧٠.

٩ ـ راجع بهذا الشأن: على حرب **الممنوع والممتنع. نقد الذات المفكرة**، المركز الثقافى العربى، بيروت، ١٩٩٥، ص ٢٨ ـ ٢٩.

١٠ ـ انظر: هيجل: **العالم الشرقى** ـ الجزء الثانى، ترجمة. إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير، بيروت ١٩٨٤، ص ١٧٦.

١١ ـ عن علاقة الإيديولوچى بالجمالى فى نقد النص، قارن ما يقوله ميخائيل باختين فى **الماركسية وفلسفة اللغة**، دار توبقال المغرب ١٩٨٦، ترجمة محمد البكرى ويمنى العيد، ص ٥٨. وأيضاً تودوروف فى كتابه القيم **نقد النقد**، ترجمة سامى سويدان، بغداد ١٩٨٦، خصوصاً ص ١٢٠.

١٢ ـ بخصوص أفكار موت الإنسان راجع روجيه جارودى: **فلسفة موت الإنسان**، ترجمة چورچ طرابيشى، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٥، ص ٤٣ ـ ٤٤. وبشأن موت المؤلف راجع رولان بارت: **درس السيميولوچيا**، ترجمة ع. بن عبد العالى، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٥، خصوصاً ص ٨٧ التى يقول فيها بارت إن: «ميلاد القارئ رهين بموت المؤلف».

# قراءة فلسفية لـ «الكتاب»

## عادل ضاهر*

يضعنا أدونيس مجدداً فى عمله الشعرى الأخير[١] فى أجواء ثقافتنا السلطوية، ويدعونا إلى التأمل ملياً فى طبيعة هذه الثقافة التى لا تعرف لغة الاختلاف أو لغة الحوار، ولا يجد من يقيمون أنفسهم فيها أوصياء على الفكر والسياسة والأدب والفن سوى سلاح الإرهاب الجسدى أو النفسى لمواجهة من يختلفون عنهم ولا يرون رأيهم. وهو فى عمله هذا حريص جداً، باستعادته عن طريق الذاكرة حوادث كثيرة فى ماضى هذه الثقافة، على إقناعنا بأن سمة القمع أو التسلط ليست سمة جديدة لهذه الثقافة، بل تمتد عميقاً وبعيداً فى تاريخ عالمنا. وما الحاضر بكل صوره السلطوية والتسلطية والقمعية والاضطهادية إلا صورة للماضى:

فى ذاكرة
تلد الكلمات وتولد
فيها
تلد الأشياء وتولد فيها
لا تعرف حدًا
بين الماضى والحاضر،
ولد الشاعر.

(ص٩)

ليست المسألة الأساسية فى (الكتاب) طبعاً تزويدنا بسجل لأحداث ووقائع فى تاريخ هذه الثقافة تجسد أبشع صور القمع والتسلط والاضطهاد والعنف الجسدى، وإقناعنا بأن هذا التاريخ يعيد ذاته فى حاضر هذه الثقافة فى أشكال وألوان أخرى. هذه، ولاشك، مسألة مهمة فى (الكتاب)، ولكن المسألة الأهم هى خلخلة الأسس التى تقوم عليها هذه الثقافة وتقويض مصادراتها. وهذه المسألة، فى الواقع، ليست شيئاً جديداً فى إنتاج أدونيس، بل إنها ظاهرة على نحو بارز فى

* أستاذ فلسفة لبنانى، يعمل حاليا فى جامعة نيويورك.

نثره وشعره السابق، وتكاد تكون ملازمة لنتاجه في مجمله منذ أوائل الستينيات. ولذلك، ما نشهده في (الكتاب) ما هو إلا استمرار لمحاولات الشاعر السابقة خلق المعادل الشعرى لنقد فلسفى جذرى للثقافة السائدة. من هنا، تأتى الحاجة إلى قراءة (الكتاب) قراءة فلسفية؛ أى محاولة القبض على المغزى الفلسفى الثاوى فى صوره ورموزه، وحتى فى تقنيته أحياناً.

من الضرورى التنبيه، فى البداية، إلى أن الفلسفة ليست شيئاً متعمداً فى (الكتاب) أو فى نتاج أدونيس الشعرى السابق. حيث تكون الفلسفة متعمدة فى الكتابة الشعرية، كما أرجح أنه ينطبق على بعض إنتاج خليل حاوى، مثلاً، يكون هذا على حساب الشعر؛ لأن تعمد الشاعر التعبير عن أفكار أو مواقف فلسفية محددة فى شعره يزيل عن هذا الشعر طابعه المفتوح، من الوجهة التأويلية. بمعنى آخر، أن يتعمد الشاعر التعبير عن فكرة أو موقف فلسفى معين هو أن يخاطب القارئ بقصد أن ينقل إليه هذه الفكرة أو هذا الموقف الفلسفى. ولذلك، سيكون استعماله اللغة الشعرية خاضعاً لهذا الغرض المحدد، مما سيفقد هذه اللغة قابليتها لقراءات متعددة. ولكن ماذا يبقى من شعرية اللغة الشعرية فى هذه الحالة؟

الشعر العظيم، فى نظرى، هو الذى يثير فى القارئ شتى الأسئلة الفلسفية أو يدعوه إلى التأمل الفلسفى فى هذه القضية أو تلك، أو هو الذى يكون مشحوناً بالإيحاءات الفلسفية، وليس الشعر الذى يتفلسف ويجعل هدفه، بالتالى، قول شئ ذى مغزى فلسفى محدد. إنه الشعر الذى يوحى بما هو ذو مغزى فلسفى ولا يقوله. وهذا تماماً ما ينطبق، فى نظرى، على شعر أدونيس فى (الكتاب)، كما فى مجمل نتاجه الشعرى السابق. الفلسفة تتدفق من مقاطع شعرية عديدة فيه فى صورة تحريض للقارئ على طرح الأسئلة الفلسفية الصعبة أو صورة استنفار لحسه الفلسفى النقدى، وليس فى صورة أفكار فلسفية جاهزة أو شبه جاهزة أو صورة تفسير فلسفى لهذه المسألة أو تلك. من هنا، نفهم كيف يمكن أن يكون (الكتاب) قابلا لأن يقرأ قراءة فلسفية، على الرغم من أنه هو نفسه ليس قراءة فلسفية متعمدة للعالم أو التاريخ أو الإنسان.

قلنا إن (الكتاب) يقدم لنا ما هو بمثابة معادل شعرى لنقد فلسفى جذرى لثقافتنا السائدة وما تحمله من ميراثنا. وغرضنا فى هذه الدراسة أن نستكشف الملامح الأساسية لهذا النقد الفلسفى الجذرى من خلال ما ستثيره فينا رموز وصور (الكتاب) من تساؤلات وما توحيه لنا من أفكار ذات مغزى فلسفى.

لنبدأ بالإشارة إلى سمة بارزة لـ (الكتاب)، ألا وهى كون هوامشه مكرسة فى مجملها للكلام على الماضى وسرد حوادث ووقائع معينة تنتمى إلى مراحل مختلفة فيه، وكون متونه مكرسة للكتابة الشعرية التى تستثير فينا عن طريق الإيحاء والتلميح الرمزيين شتى الأسئلة حول الماضى وآثاره فى حاضرنا، فيما هى تركز أنظارنا على المستقبل وتكشف لنا عن سر الدخول فيه. من الواضح هنا أن كون حوادث ووقائع تاريخنا القديم التى تسرد أو يأتى ذكرها فى (الكتاب) لا يشار إليها إلا فى هوامش (الكتاب) هو بمثابة تهميش لهذا التاريخ نفسه. ولكن هذا التهميش للتاريخ هو تهميش معيارى وليس تهميشاً أنطولوجياً. الحاضر مخترق بالماضى، مشبع بالماضى، بل صورة أخرى له لم يتغير فيها سوى اسم الحاكم واسم السجان واسم حزاز الرءوس، من جهة، واسم المحكوم واسم المسجون واسم محزوز الرأس، من جهة ثانية. باختصار، «أمس المكان الآن». ولكن هذا الماضى الذى يجد معادله الكامل فى الحاضر لا أهمية له سوى أنه صورة لما ينبغى ألا يكون. و«الكتاب»، من هذه الزاوية، هو إعلان ميلاد تاريخ جديد واحتفاء بالمستقبل المفتوح:

تاريخى بدءٌ (كل غريب بدءٌ).
حولى، هذى اللحظة، موجٌ
لا تعرف كيف تسافر فيه
سفن المعنى
نحو الأشياء، ونحو الأسماء.

(ص ١٩٣)

ولكن أين يجد هذا التاريخ الجديد بدايته؟ إنه يجدها، كما يوحى لنا الشاعر فى أكثر من مكان وبأكثر من طريقة،

فى الإطاحة بالنظرة السلطوية السائدة فى محيطه التى يبدو التاريخ من خلالها نظاماً غائياً مغلقاً. وأول خطوة فى اتجاه الإطاحة بهذه النظرة تكمن فى الكشف عن الطبيعة المحتملة لأحداث ووقائع التاريخ وللعلائق القائمة بينها. يبدأ كشف الشاعر عن هذه الطبيعة الجائزة فى طريقة روايته أحداث ووقائع الماضى التى تتخذ صورة السرد. وهو، فى الواقع، يهيئ القارئ لذلك منذ البداية، إذ يقول:

وأقدم عذرى للقراءْ

إن كان حديثى سرديًا، أو كان

بسيطًا لا يتودد للفصحا

(ص١٠)

الوقائع والأحداث تقدم لنا مبتورة عن بعض لا ينتظمها أو يوحدها أى مبدأ ضرورى، فتظهر «مموندة». لا يحاول الراوى هنا أن يجد طريقه إلى داخلها أو أن يفلسفها أو أن يضفى عليها أى طابع ضرورى. هذه التقنية فى سرد الأحداث التى اشتهر بها «هيمنجواى» و«ألبرت كامو» ــ متأثراً بـ «هيمنجواى»، على الأرجح ــ تستلزم حل هذه الأحداث إلى لحظات عشوائية أحيانا وقطع الخيوط الأكثر تجريداً ــ خيوط التقاليد والاعتقاد ــ التى تربط هذه الأحداث بعضها ببعض [٢]. بقطع هذه الخيوط، لا يعود يتمظهر لنا الماضى من خلال الأسلوب المعنى فى سرد أحداثه، إلا شذرات لا مغزى موحداً لها. الماضى، من هذا المنظور، تواتر أحداث ووقائع مسطحة ومخترقة بالاحتمال، لا تربطها بالراوى سوى علاقة تخارج خالص، فيبدو بعيداً مغرباً عنها، على الرغم من قربه منها، أى يبدو أنه «... يعيش فى أقاليم كأنه لا يراها». (ص ٧٩)

تنطوى هذه التقنية فى سرد الأحداث على نظرة معينة إلى التاريخ تجرده من أى طابع غائى، وبالتالى لا ترى إليه منسقاً مترابط الأحداث وقابلاً للفهم. عبثاً يبحث واحدنا عن حكمة لهذه الحقبة التاريخية أو تلك تتجاوز الحكمة التى تخرج «من شفتى طفلٍ» (ص ٢٧). ومن حاول استكشاف مغزى واضح ونهائى للتاريخ من خلال التأمل فى وقائعه وأحداثه لابد واجد أن محاولته ستذهب سُدى. ما ينطبق، مثلا، على الراوية فى (الكتاب)، هو أنه «حين رأى سير التاريخ، ووقع خطاه/ ذبل المعنى فى عينيه» (ص ٥٣). نادراً ما يأتى أدونيس على ذكر التاريخ دون أن يلجأ إلى صور ورموز يبدو لنا التاريخ من خلالها شيئاً مستعصياً على الفهم. ففى «فاصلة استباق» (ص ١٦٧)، مثلاً، حيث يتكرر كثيراً ذكر التاريخ، نجده يتساءل: «هل التاريخ تجاعيد فى وجه الفجر؟» «هل التاريخ قبر على صورة النجم؟»، ويكرر أكثر من مرة: «إلى أين سيقودنا النجم الذى نهتدى به؟» لا أجوبة ممكنة عن هذه الأسئلة، طبعاً، فهى حتى ليست أسئلة حقيقية، بل هى مجرّد تنويع على المدلول الثاوى فى قوله: «تاريخ ــ الأشياء خراف فيه، والكلمات / ذئاب والظلمات المعنى». (ص ١١٠)

من الصعب ألا يخرج واحدنا، بعد تأمله كل هذه المقاطع الشعرية، بصورة عن التاريخ تنزع عنه أى طابع غائى وتجرد أحداثه ووقائعه من أى روابط ضرورية. التاريخ، بحسب هذا التصور، ما هو إلا تراكم أحداث ووقائع غير قابلة للفهم. وما سيختبره الراوى أو الشاهد على أحداثه منذ البداية هو أن عالم التاريخ هو عالم الالتباس، إلا، اللهم، إذا كان هذا الراوى أو الشاهد أسير نظرة أو أفكار مسبقة تملى عليه العكس، وهو ما لا ينطبق على الراوى فى (الكتاب) («هكذا التبس عليه الأمر فى مطلعه»، ص ٧٩). إذن، عبثاً يبحث هذا الراوى عن المغزى النهائى للوقائع والأحداث التاريخية. فلا تفسير غائياً، مثلاً، لماذا طقس القتل «طقس لا تخلو سنة منه» (ص٩) أو لماذا «شهوة المُلك تستأصل الناس،/ تذروهم كالعصافة» (ص١٢) أو لماذا «لا يحكمنا حقاً إلا أشخاص يتخذون الموت إماماً ويقال: لهم أشباه فى سيّاف أو فى سيف» (ص٢٠) أو لماذا «دشّن عصر النبوة والراشدين بالقتال وبالقتل والقاتلين» (ص٢٣). ولا حكمة يمكن اكتشافها من وراء موت أبى ذر الغفارى «وحيداً فى المنفى» (ص٢٧)، أو من وراء العمل بمبدأ «ذبح الثائر شرع» (ص١٢٢)، أو العمل بالمبدأ الذى أخذ مسلمون كثيرون به سنة ٩٠ هجرية، ألا وهو المبدأ القائل «إن من ديننا قتل من كان منا ــ ومن غيرنا، كافراً، لا يرى رأينا» (ص١٦٥). وكيف يمكن فهم أخذهم بمبدأ كهذا، «أفليس الدين فضاء سمحاً، / لا قسر

فيه، لا إكراه؟» (ص٢٩٤). لا مبدأ أعلى يمكن أن يجلو هذا اللغز، مثلما لا مبدأ أعلى يمكن أن يجلو لنا لماذا يوم الجمل «طال / وأصبح تاريخنا كله» (ص٣٢)، ولماذا ما ينطبق على زمننا الماضي والحاضر هو أنه «زمن ينطق، لكن / لا ينطق إلا من شفتيْ سيف» (ص٦٢)، ولماذا البطش هو مصدر السلطة («حز رأس بكير / صار في حزه أميراً ـ / هكذا يؤخذ الملك/ من نبعه»، ص١٤٠).

إذا لم يكن ثمة أي مبدأ غائي يمكن اكتشافه وراء أحداث ووقائع التاريخ، فهذا لايعني أنها لا تخضع لأي مبدأ من نوع آخر. هناك سمات تتكرر في التاريخ وتتلخص جميعها في سمة واحدة كبرى، ألا وهي أن إرادة القوة هي التي تسطر وقائعه: «بيديْ قاتل، / وعلى حد سيف / كتب الوقت آياته» (ص٦٢). إذن، إذا كان بالإمكان استخراج أي تعميم من سجل أحداث التاريخ، فهذا التعميم هو، ببساطة، أن إرادة القوة هي العامل الفاعل وراء كل هذه الأحداث. وإذا كان ما ينطبق على تاريخ أوروبا الحديث، مثلاً، هو تجلي إرادة القوة فيه في محاولة الإنسان السيطرة على الطبيعة وتسخيرها لأغراضه، فإن ما ينطبق على تاريخ العرب، منذ اللحظة الأولى حتى يومنا الحاضر، هو تجلي هذه الإرادة في محاولة الإنسان السيطرة على أخيه الإنسان. لا توجد حكمة محددة، معلنة أو خفية، أو مغزى ثابت أو نهائي لعمل إرادة القوة يمكن أن نقرأه أو نستبطنه في أحداث ووقائع التاريخ. أن يحاول واحدنا أن يفهم مغزى أبعد وأعمق لإرادة القوة غير كونها شهوة ملك «تستأصل الناس تذروهم كالعصافة» هو «أن ينشر ملح الفوضى» (ص١٦٨)؛ أي لا محصلة أخيرة لمحاولة كهذه سوى إحداث بلبلة في التفكير أو الفهم. عبثاً يحاول واحدنا أن يذهب، في محاولته فهم وقائع وأحداث التاريخ، إلى أبعد من كونها أحداثاً ووقائع جائزة Contingent، في كينونتها وعلائقها، وأنها هي ما هي، لجهة ما تحمله من معاني البربرية، لأنه اتفق أن البشر هم ما هم. يمكن للراوي أن يظهر ما هو مشترك بين هذه الوقائع والأحداث المتواترة ولكنه عبثاً يحاول أن يجد مبدأ ضرورياً، متعالياً أو محايثاً، يملي تواترها على نحو معين، بدل نحو آخر؛ عبثاً يحاول تنظيمها في نسق أو أن يقرأ فيها قصة متماسكة ترتبط خاتمتها ببدايتها على نحو ضروري يفرضه «منطق» هذه القصة؛ إذ لا «منطق» لها. أقصى ما يمكن للراوي الخلوص إليه هو التعميم الذي نجده في مقطع شعري أشرنا إليه سابقاً، ألا وهو: «تاريخ ـ الأشياء خراف فيه / والكلمات ذئاب والظلمات المعنى».

نلاحظ في المقطع الشعري الأخير تشبيه الكلمات بالذئاب. هذا التشبيه مهم جداً في السياق الحالي؛ إنه ينبهنا إلى أن إرادة القوة، سواء اتخذت صورة اغتصاب أو افتراس للطبيعة أو صورة القمع والبطش والقتل، هي إرادة تطلب السيطرة باسم فكرة ما، دينية أو علمانية، لا فرق. الكلمات هنا رمز للفكر، بغض النظر عن محتواه المحدود، والكلام على الأشياء يفهم بمعنى عام جداً، بحيث يشتمل ماصدق اللفظ المشير إلى الأشياء على كل ما في عالم الجماد وعالم الأحياء، عالم الطبيعة وعالم الإنسان. وفي ضوء هذا التأويل، يصبح فض مكنون المقطع الشعري الأخير أقرب منالاً: الفكر، بالضرورة، هو فكر فرد ما أو جماعة ما. من هنا، فإن إرادة القوة لا تعمل من خلال الفكر بوصفه فكراً، بل من خلال الإنسان الذي يحمل هذا الفكر. وخلاصة القول، إذن، هي أن الإنسان الذي يعمل بمقتضى إرادة السيطرة على الطبيعة أو على أخيه الإنسان إنما يفعل ذلك باسم فكرة أو عقيدة ما؛ إنه الإنسان المؤدلج. نجد هذه الفكرة تتكرر، جزئياً، في قوله: «حقاً، بعض الأفكار كمثل نباتٍ وحشي، / يأكل لكن لا يأكل إلا بشراً» (ص١٢).

هذا الإنسان المؤدلج هو إنسان اليقين والثبات الذي لايجد الالتباس أو الشك منفذاً إلى قوقعته الإيديولوجية، إنسان الوضوح الذي «يزعم أنه تسلح بالضوء» (ص٨١). من هنا، فإن نظرته إلى التاريخ هي النظرة المعاكسة لنظرة الشاعر. التاريخ ذو معنى له ويسير، لا محالة، نحو المستقبل الموعود. ولذلك، هو إنسان التفاؤل الأخرق الذي لا يتردد عن القول:

إنها آيةٌ:

عرب طالعون من الرمل،

خيلاً عرابًا.

سيبيدون كسرى، ويمتلكون الفضاء.

(ص٢١)

وإذا كان هذا الإنسان، إبستمولوجياً، أسير الكرتزة (٣) (أسير وهم اليقين)، فإنه، ميتافيزيقياً، أسير الغائية. ولذلك، لا يتورع عن أن ينظر إلى نتائج عمله بمقتضى إرادة القوة، سواء اتخذت طابع التسلط على الإنسان أو طابع السيطرة على الطبيعة، على أنها جزء من نسق ضرورى، خطوات ضرورية فى اتجاه غايات كبرى ومقاصد عليا. فى الإيديولوجيا الدينية يترجم هذا النسق المزعوم إلى خطة إلهية:

قال اللهُ: الأرض مهاد للإنسان

وسأجعل منها عرشًا

ويكون التاج خليفه،

وثنى الراوى:

هو ذا العرش يهيأ تحت سقيفه

(ص١٠)

والعرش، فى هذه الحالة، بما هو رمز السلطة والتسلط، يصبح المعادل الأرضى للسلطة الإلهية:

إنه العرش يصقل مرآته ـ

صورة للسماءْ

ويزين كرسيه بشظايا الرؤوس

ورقش الدماءْ.

(ص١١)

والله أيضاً ينزل من عليائه ويصبح شريكاً فى الدراما الإنسانية وصراعاتها. فلنصغ للراوى يقول على لسان عمر: «يقتل الله من لا يقول بقولى»، «قتل الله سعداً وسيقتل من لا يبايع من بايعت قريش»، وعلى لسان على:

كلا، إن كان الأمر كما تتحدث عنه

وكيف أبايع من قال الله

وقال رسول الله بأنى أولى منه؟

ما حجتكم ضد الأنصار

بها أحتج عليكم

(ص١١)

الصراع على السلطة يجرى «باسم غيب يحارب غيباً» (ص٨٧)، والله يقف بالمرصاد لمن لا يتخذ الموقف الصحيح: «نخاف أن ترجمنا السماء/ بالحجارةْ، / إن نحن لم نخرج على يزيدْ» (ص١٠٩). وهكذا يتحول العالم فى الإيديولوجيا الدينية إلى «مصنع تسيره آلة الله» (ص٨١).

من الواضح هنا أنه إذا كانت «آلة الله» هى التى تسير الأمور، فإن هذه الآلة لا تفعل فقط وفق قوانين ميكانيكية، لأن الأخيرة تخضع، فى عملياتها، للقوانين الإلهية. فلا مكان، إذن، فى التاريخ للجائز أو الممكن أو التصادفى أو المفاجئ. التاريخ نظام غائى مغلق، لا فجوة أو فراغ فيه؛ متماه مع ذاته أى هو وجود ـ فى ـ ذاته، لا وجود ـ لذاته. فى هذه النظرة إلى التاريخ تتحول الأرض إلى «أبدٍ من قيودٍ سابح فى أبد» (ص١٦٢). وفى هذه النظرة يمتنع أيضاً أن تكون الحقيقة سوى واحدة ومطلقة؛ إذ لا مصدر لها سوى الله أو الحاكم باعتباره ينطق باسم الله: «قالوا للكاتب، لا يصدق غير الله وغير العرش، وأنت الكاذبْ» (ص٢٨٢). ولا مكان فى النظر إلى الحقيقة على هذا النحو للشك أو الالتباس. اليقين المطلق والوضوح المطلق هما السمتان البارزتان للمعرفة بحسب ما تقتضيه الإبستمولوجيا الأساسية Foundotionlist epistemology التى تنطوى عليها هذه النظرة. (٤)

(الكتاب) هو استمرار لمحاولات الشاعر السابقة، تجاوز هذه النظرة والانعتاق من كل آثارها وتقويض كل مصادراتها. ولذلك، نرى الشاعر يعلن ببساطة: «لا أحيا/ فى هذا التاريخ، وأتشرد فيه/ إلا كى أخرج منهُ» (ص٧٤). وكما ينبئنا فى مكان آخر، إنه «يتأصل فى التاريخ، ولكن كى يحسن أن ينأى عنهُ/ فى آفاق سرية ـ» (ص ٢٤١). التاريخ هنا ليس التاريخ بوصفه تواتر أحداث ووقائع، بل بوصفه ميراثاً ثقافياً وفكرياً يحمل نظرة معينة إلى الكون والحياة؛ أى بوصفه نتاج قراءة مؤدلجة للأحداث والوقائع تحوله إلى عالم مليء بذاته ومغلق على ذاته، متجوهر ومخترق باليقين والوضوح، ومتمنطق بالغائية.

السؤال الأساسى للشاعر، إذن، هو كيف ينعتق من هذا الميراث ويخرج من عالمه المغلق؟ وجوابه الملغز للوهلة الأولى هو: بالشعر. ولهذا نراه يؤكد: «يفتح الشعر ما تغلق / الدائرة» (ص١٠١). ولكن لماذا الشعر بالذات؟ نجد المفتاح للجواب عن هذا السؤال فى قوله: «مسجون فى جدران الضوء، أسيراً بين شباك، / لا ينقذه إلا ليل ـ / ماذا قلت؟ أأعنى/ لا ينقذه إلا موج؟» (ص ٣٢٥). عالمه، كما رأينا، هو عالم الوضوح واليقين والثبات، والشعر هنا رمز للغموض والالتباس والشك والحركة. إنه «ليل» وموج فى آن. وخروج الشاعر من عالمه هذا هو طبعاً اتجاهه فى الاتجاه المعاكس، فى اتجاه الالتباس والغموض والشك والحركة.

ولكن ثمة مغزى رمزياً آخر للشعر له أهميته القصوى فى السياق الحالى هو كونه يمثل المقاربة الفينومينولوجية للأشياء، حيث تتجاوز قراءة الأشياء من خلال مقولات مسبقة وتصورات أو أفكار جاهزة. المقاربة الفينومينولوجية، من حيث كونها حفراً تحت طبقات العقلنة واختراقاً لجدار التصورات القبلية، يفترض أن تقربنا من الأشياء فى ذاتها، أن تأخذ بنا فى اتجاه ما هو أصلى وأساسى فى عالم الأشياء. هذه المقاربة هى ما يوحى أكثر فى مقطع شعرى فى (الكتاب) أن أدونيس يأخذ بها. انظر مثلاً، فى المقطع الشعرى التالى:

أخذتنى إلى بيتها كلمات

وسقتنى إكسير أعشابها،

زمن ـ جالس

مثل طفلٍ على ركبتيَّ، ليقرأ ما يكتب الفضاءْ

في دفاتر مسروقة

من جيوب السماءْ

(ص٢٣)

الكلمات المشار إليها فى هذا المقطع الشعرى تمثل اللغة الجديدة التى يفترض أن يترجم إليها عالم الأشياء. وهذه اللغة، لأنها تسقيه «إكسير أعشابها»، تشكل الترجمة الأقرب لعالم الأشياء. وبهذه اللغة يبدأ زمناً (أى تاريخاً) جديداً، زمن القراءة الفينومينولوجية للأشياء. لاحظ تشبيهه هذا الزمن بطفل يقرأ. قراءة الطفل للأشياء هى أقرب شئ إلى القراءة الفينومينولوجية؛ لأن الطفل لم تفسده بعد المقولات المسبقة والأفكار الجاهزة وأساليب العقلنة. ولذلك هو، فيما يقرأ، ليس أسير أى قراءة سابقة، ولا حتى تحت تأثير أى قراءة سابقة. هو، إذن، الأقرب إلى عالم الأشياء فى ذاتها. من هنا، نفهم لماذا أدونيس «يؤثر أن يبقى طفلاً/ يرضع، لكن/ من ثدى الأشياء» (ص٣٠)، ولماذا يعلن: «لملاك النخل حديث لا يفهمه/ إلا أطفال الكوفة» (ص١٦)، و«من شفتى طفل / تخرج حكمة هذا العصر الشيخ» (ص٢٧).

وما ينطبق على قراءة الطفل للأشياء، لجهة كونها ترمز إلى القراءة الفينومينولوجية لها، ينطبق، ولاشك، على قراءة الشاعر. ولذلك، نرى أدونيس، عندما يتذكر أسلافه من الشعراء المبدعين، يتذكرهم من حيث هم «رحالون رعايا كشف لا يُرى/ يترشف سر الدهر/ من آلاء الشعرْ» (ص. ٣١).

ترشّف «سر الدهر» غير متاح إلا لمن يعود إلى الأشياء فى ذاتها ويعاند، فى مقاربته لها، إغراءات ما يسميه إدموند هوسرل «الاتجاه الطبيعى» الذى يملى علينا قراءتها إما قراءة تجريبية ـ علمية أو قراءة فلسفية أو قراءة خاضعة لمقولات الفهم العادى والقراءة الشعرية للأشياء هى، ولاشك، الأكثر معاندة لإغراءات «الاتجاه الطبيعى» والأكثر قرباً، بالتالى، من قراءة الطفل لها؛ أى من القراءة الفينومينولوجية.

إذا عدنا الآن إلى قول أدونيس «يفتح الشعر ما تغلق الدائرة»، ما نفهمه منه، فى ضوء ما سبق، أن الشعر، من حيث كونه يمثل المقاربة الفينومينولوجية للأشياء، بالإضافة إلى كونه يمثل الالتباس ومشتقاته، هو المقصود هنا. ولكن ـ قد يتساءل واحدنا ـ كيف، وبأى معنى، يمكن للمقارنة الفينومينولوجية أن تعتق الشاعر من ميراثه وتفتح له منفذاً إلى خارج عالمه المغلق؟

لنعد هنا إلى مقطع شعرى كنا قد أشرنا إليه سابقاً، ألا وهو: «يتأصل فى التاريخ، ولكن كى يحسن أن ينأى عنه/ فى آفاق سريه ـ كاد السجن يصير ملاذاً للحرية». السجن هنا

هو التاريخ بحسب قراءة معينة له، قراءة الثقافة السلطوية المؤدلجة دينياً. هذه الثقافة، بسبب سلطويتها، لا تعترف بإمكان وجود قراءة بديلة للتاريخ.، ولكن التاريخ ليس له قراءة واحدة، ليس له معنى واحد ثابت. لا ننسى هنا أن أدونيس «حين رأى سير التاريخ ووقع خطاه، ذبل المعنى فى عينيه»، أى وجد نفسه إزاء عالم من الالتباس. الإشارة إلى التاريخ فى المقطع الشعرى الأخير ليست إشارة إلى التاريخ المؤدلج دينياً، أو على أى نحو آخر، أى ليست إشارة إلى التاريخ كما يظهر لنا من خلال تفسيره وفق مقولات مسبقة وأفكار جاهزة. إنها، بالأحرى، إشارة إلى التاريخ بحسب القراءة الفينومينولوجية له. والتاريخ، بهذا المعنى، هو «ما يتأصل» فيه الشاعر، هو ما يلوذ إليه طلباً للتحرر. التاريخ، إذن، يصبح الملاذ للتحرر من التاريخ، بمعنى أن تحرر واحدنا من التاريخ/ السجن (التاريخ المؤدلج) يقتضى منه العودة إلى التاريخ نفسه ليستعرض أحداثه ويعاينها ويستمع إلى همسات وقائعه، شريطة أن يعاين بعين فينومينولوجية وأن يستمع بأذن فينومينولجية، لا إيديولوجية أو علمية أو فلسفية. وهذا يعنى وضعه مقولات الفاهمة Verstand جانباً وتعليقه أدوات التجريد ومبادئ التفسير وخلعه عن الوقائع والأحداث كل ما تراكم عليها من غبار التنصيص textualization على مدى قرون، وكل ما يغلفها من إضفاءات عمليات التبرير. باختصار، ما هو مطلوب هو العمل بمقتضى المبدأ الفتغنشتينى: لا تفكر أو تفسر، انظر. وأدونيس يضع العمل بهذا المبدأ غرضاً أساسياً له، إذ يقول: «لا أفسر بل أفتح الجرح فى غيهب الدلاله» (ص٢٤٩). وهو يضع هذا غرضاً أساسياً له، انطلاقاً من اعتقاده أن «كل شئ أشد وضوحاً،/ وأكثر قرباً إلينا/ فى الكلمات التى نصطفيها/ لكى نتحدث عنه» (ص٥٣). وفى مقاربته التاريخ مقاربة فينومينولوجية، ما يصبح «أشد وضوحاً، وأكثر قرباً» إليه من التاريخ «المنصص» هو أن حوادثه ووقائعه مادة خام تتخذ الصورة أو المعنى الذى نعطيه لها، بحسب المنظور الذى نقاربها منه، وأنه لا وجود لتطابق ضرورى بين هذه الصورة أو هذا المعنى و«حقيقة» التاريخ. ما تكشفه المقاربة الفينومينولوجية هنا محرر للشاعر؛ لأنه بمثابة إيقاظه إلى كون القراءة الرسمية للتاريخ هى فقط واحدة من احتمالات كثيرة لقراءة التاريخ، وأنه لا امتياز إبستمولوجيا أو أنطولوجياً لهذه القراءة. وبإيقاظه إلى هذه الحقيقة، تخطو به الخطوة الأساسية فى اتجاه التحرر من القراءة الرسمية. هنا، نلاحظ كيف يصبح الوضوح (وضوح المعاينة الفينومينولوجية للتاريخ) طريقه إلى الالتباس (التباس التاريخ ذاته وقابليته، بالتالى، لتأويلات شتى) وكيف يصبح الالتباس طريقه إلى الحرية.

انعتاقه من التاريخ المنصص، فى مواجهته الفينومينولوجية لأحداثه ووقائعه، هو الخطوة الأساسية فى اتجاه تكوين رؤيا جديدة خارجة على المألوف والعادى وخلق لغة جديدة قمينة بحمل هذه الرؤيا. ولذلك، لا عجب أن يصف أدونيس لغته بأنها «لغة للتمرد.. تشتق من نارها نارها» (ص١٩). إنها «لغة للتمرد»، بمعنى أنها تمثل التمرد على لغة الثقافة السائدة وترفض أن تحتل أى حيز فى فضاء هذه الثقافة. ولذلك فهى لا تجد أصولها إلا فى ذاتها. وهى إذ ترفض لغة الثقافة السائدة إنما تعلق كل قراءة سابقة أو تنصيص سابق للأشياء وتفتح الباب واسعاً لاحتمالات جديدة لا حصر لها للتفكير والفهم والنظر. وبهذا، تعلق الأسئلة القديمة وأجوبتها؛ إذ لا يمكن للأخيرة أن تصاغ إلا فى إطار اللغة القديمة المرفوضة، ويبدأ طرح الأسئلة الجديدة:

لسجاح وأصحابها

لنبوءاتها ـ كذبن لصوت النبوة

فيها، ولمن هل فيه ، ولمن أوله

نطفئ اليوم نار الجواب،

وتستنفر الأسئلة.

(ص١٩)

من هنا، نفهم لماذا يمنحه الدخول فى عالم هذه اللغة الجديدة «حق الدخول إلى كل شئ»:

يتقدم نحوى

زمن ضد صحراء هذا المكانْ،

وصحراء هذا الزمانْ.

باسمه، سوف أعطى لنفسى
سحر الدخول،
وحق الدخول
إلى كل شئ

(ص٥٨)

الخطوة الأولى والأساسية فى سيرورة الخروج من عالم الثقافة السائدة هى، إذن، تعليق كل الأسئلة السابقة وأجوبتها، ورفع الحظر عن كل الأسئلة المحظورة، وتأكيد حقنا فى طرق أى موضوع نشاء وطرح أى قضية نشاء والتحرك فى أى اتجاه نشاء. ولذلك هذه الخطوة هى، بالضرورة، خطوة فى اتجاه التمرد على مفهوم الحقيقة ومفهوم المعرفة اللذين تنطوى عليهما هذه الثقافة؛ أى على الإبستمولوجيا السائدة فيها.

إنسان هذه الثقافة، كما ذكرنا سابقاً، هو من الوجهة الميتافيزيقية، أسير النظرة الغائية، بينما هو، من الوجهة الإبستمولوجية، أسير الكرتزة. الكرتزة، على المستوى الإبستمولوجى، هى بحث عن اليقين المطلق فى المعرفة. ولذلك هى تنوع على الإبستمولوجيا الأساسانية التى ترى المعرفة مؤسسة على حقيقة أو حقائق لا يمكن الشك فيها ولا تحتاج، بالتالى، معرفتنا لها لأى أدلة مستقلة عنها. وهذه «الحقائق» النهائية التى يفترض أن تؤسس عليها المعرفة «واضحة ومتميزة»، بحسب تعبير ديكارت المشهور، مما يجعلها مصداقة لذاتها self - validating. اليقين والوضوح قطبا هذه الحقائق النهائية. واليقين بالذات ورائى منطقياً؛ أى كل ما يؤسس على ما هو يقينى يصبح هو ذاته يقينياً. ولذلك فإذا كانت معرفتنا للحقائق الأساسية لا يمكن أن توضع موضع سؤال، فإن الشئ نفسه ينطبق على ما نؤسسه عليها من معرفة. وهكذا نرى كيف تتحول مملكة الحقائق، من منظور هذه الإبستمولوجيا الأساسانية، إلى نظام معرفى مغلق، نظام لا مكان فيه لأى احتمال أو التباس أو شك، نظام تخترقه الضرورة واليقين من أوله إلى نهايته.. وواضح هنا أن النظرة إلى الحقيقة التى تنطوى عليها هذه الإبستمولوجيا هى أنها واحدة لا تتعدد، أى ثمة قراءة واحدة صحيحة للواقع، وكل ما عداها باطل وخطأ، بل خطيئة، حيث تكون هذه القراءة منصصة دينياً. وهذا يعنى أيضاً أن معيار الحقيقة واحد لا يتعدد. إذن، الحقيقة ومعيارها مطلقان، لا نسبيان، مستقلان عن كل الشروط الاجتماعية والتاريخية، وفوق صراعات البشر وتناقضات حياتهم.

ومن الجدير بالملاحظة، هنا، أن الثقافة السلطوية لعالم أدونيس هى ثقافة لا يفصل بين إبستمولوجيتها الأساسانية وميتافيزيقاها الغائية سوى خيط رفيع جداً. ما ينطبق على هذه الثقافة السلطوية، كما رأينا سابقاً، هو أن لله حضوراً قوياً فيها، إذ نراه يتدخل بصورة مستمرة فى شؤون البشر، وينتصر لفريق على فريق، ويقف إلى جانب هذا دون ذاك من طلاب السلطة، ويكرس موقفاً دون سواه من المواقف البديلة. ما نجده فى هذه الثقافة، على سبيل المثال لا الحصر، هو أن «غيب الكوفة يزهر فى ألفاظ بنيها» (ص٢٥)، وأن «العرش يصقل مرآته ـ صورة للسماء» (ص١١)، وأن الفظائع التى ترتكب على الأرض إنما ترتكب باسم السماء، كما جاء على لسان الراوية فى زعمه «... أن للأرض جسماً تشق السماء بسكينها صدره كل يوم» (ص٣١). كل هذا يختصره أدونيس فى مقطع شعرى أشرنا إليه سابقاً، حيث يصف الوطن بأنه «مصنع تسيره آلة الله». ما يحدث، إذن، فى هذا «المصنع» الكبير لا يحدث إلا بمشيئة السماء. وما هو كائن هو ما ينبغى أن يكون باعتباره أداة ضرورية من النسق الدنيوى لتحقيق أغراض إلهية. معيار الحقيقة، إذن، هو معيار التطابق مع المشيئة الإلهية. هنا، لم يعد يفصل ميتافيزيقا هذه الثقافة عن إبستمولوجيتها سوى فاصل لفظى.

والأسوأ من هذا أن هذا الدمج بين الإبستمولوجيا والميتافيزيقا يقود، لا محالة، ضمن إطار الثقافة السائدة، إلى دمج بين الإبستمولوجيا والأكسيولوجيا. لا ننسى هنا أن الميتافيزيقا المعنية هنا هى الميتافيزيقا الغائية، وأن مبدأ الغائية الفاعل فى الثقافة السائدة هو مبدأ مفارق، لا محايث. الغايات غايات سماوية متعالية؛ غايات إلهية ثابتة ثباتاً مطلقاً. ولذلك، ما ينطبق، ضمن إطار هذه الثقافة، هو أن ما نعرفه أنه حقيقة هو ما نعرف أنه يتطابق مع المشيئة الإلهية. ما هو كائن وما سيكون هو ما ينبغى أن يكون وفق ما تقتضيه

القوانين الإلهية. وإذا كانت المعرفة، بالضرورة، كما تقتضى الإبستمولوجيا الأساسانية، هى معرفة للحقيقة (لما هو كائن فى الواقع أو سيكون) والحقيقة هى ما تستوجبه القوانين (المشيئة) الإلهية، إذن لا يبقى ثمة فرق هنا بين معرفة الحقيقة والامتثال أو الطاعة للقوانين الإلهية أو بين الانحراف عن الحقيقة وعصيان هذه القوانين. ثمة معيار واحد للحقيقة السياسية والحقيقة الأخلاقية والحقيقة الواقعية، ألا وهو معيار التطابق مع المشيئة الإلهية. ولا عجب، إذن، أن نجد فى ثقافتنا السائدة توحيداً للغة المعرفة بلغة اللاهوت ولغة الأخلاق ولغة السياسة. الإلزام السياسى أو الأخلاقى يصبح إلزاماً دينياً، والخطأ يصبح خطيئة مميتة. والانحراف عما يكرس فى هذه الثقافة على أنه حقيقة يصبح معصية وسقوطاً، والتفكير وفق معايير أو مقولات مغايرة لما هو سائد يصبح كفراً وزندقة، وادعاء امتلاك معرفة ذات محتوى مغاير لمحتوى المعرفة السائدة يصبح مروقاً. والعمل بغير ما تقتضيه الثقافة السائدة يصبح عملاً بوحى من الشيطان.

لا مشاحة أن أدونيس قبض جيداً على الظاهرة الأخيرة فى ثقافتنا إذ نراه، كلما أشار إلى الخارجين على هذه الثقافة، أو فكرة الخروج عليها، لا يتورع عن الاستعارة بسخاء من قاموسها اللاهوتانى ليصف الخارجين بمفرداته أو ليقرن الخروج بمدلولات هذه المفردات. وإلى القارئ طائفة من المقاطع الشعرية التى تبين ذلك بوضوح:

فى وجهك شئ من إبليس

(ص٣٩)

أتفكر؟ هذى وسوسةٌ

استغفر واصرخ:

يا أهل الإيمان، احمونى

داوونى من فكرى.

(ص٦٠)

زمن للسقوط ، وشعرى

كوكب يرتقب

دعوةٌ للهبوط إلى آخر الجحيم

(ص ٢٠٣)

ربما اليوم، أو فى غدٍ

سيدلَّى فوق صدر المكانْ

ويقال: قتلناه ـ ذاك الشعوبىَّ

هرطوق هذا الزمان.

(ص٢٣١)

أيها الجامح المارقُ ـ

ما أمر الطريق إلى الذات ، فى

نشوة العشق ، يا أيها العاشقُ .

(ص٢٣٧)

ـ زنديقٌ

ـ ثائرْ

ـ وشعوبى هذا الشاعرْ

ـ وقرامطة فساق أصحابهْ

(ص٢٤٠)

أقرأ اليوم فى دفتر المعصية

شذرات عن الرفض ـ لاءاته

وجراحاتها ، والخيوط التى تصلُ

الجرح بالأغنية.

(ص٢٤٦)

أول الأغنيهْ

جسد يتفتح فى ألق المعصية، ـ

(ص٢٥٠)

لنعد الآن إلى المسألة الأساسية التى تعنينا فى هذا القسم من الدراسة؛ أى تمرد أدونيس على النظام المعرفى السائد فى ثقافته. هذا النظام، كما رأينا، يجسد نوعاً من الإبستمولوجيا الأساسانية ـ اللاهوتانية حيث المعيار المطلق للحقيقة، بغض النظر عن مضمونها، هو معيار التطابق مع مقتضيات السماء، مقتضيات المشيئة الإلهية، حيث تمأسس المعرفة وتقنن

الحقيقة. من هنا، نفهم لماذا يصبح مفهوم الطاعة مفهوماً محورياً فى هذا النظام المعرفى. المعرفة، بحسب معايير هذا النظام، نجد أساسها الأخير فى معرفة القوانين الإلهية وما تستلزمه منا من مواقف وأفعال. إذن، المعرفة، فى نهاية التحليل، هى معرفة ما يريده منا الله باعتباره السلطة العليا. بربط المعرفة بالسلطة على هذا النحو الضرورى، لا يعود ثمة مناص من جعل الطاعة للسلطة من المكونات الجوهرية للمعرفة. ولذلك، يصبح من السهل خلع غطاء الشرعية فى هذا النظام المعرفى السلطوى على القمع والاضطهاد باعتبارهما الضمان للطاعة أو الامتثال للسلطة وللحفاظ، بالتالى، على النظام المعرفى السائد. السلطة، أى سلطة، سماويةً كانت أو أرضية، تطلب الامتثال والطاعة وتهدد بأوخم العواقب لتضمن ذلك. ليس ثمة مكان فى النظام المعرفى السلطوى للإقناع بالحجة أو بالحوار أو بطريقة كطريقة الجدل السقراطى بأن الحقيقة هى كذا وكذا، بل لا مكان فيه سوى للعنف أو التهديد بالعنف. السلطة تطاع، لا تناقش أو تحاور، لأن لا يصدر عن السلطة إلا أمر أو نهى. لكل هذا يجد أدونيس مثال قريش، كما صوره فى قوله: «تلك قريش: / لا مخرج إلا الطاعة أو نفى» (ص١٦)، ممثلاً لتاريخنا كله.

أدونيس طبعاً يفهم جيداً أن السلطة السماوية، باعتبارها السلطة المعرفية المطلقة، هى، فى واقع الأمر، سلطة أرضية، سلطة بشر يدعون التكلم باسم السماء على أساس أنهم، لسبب أو لآخر، الأوفر حظاً، كما يزعمون، فى النفاذ إلى الحقيقة؛ أى فى الوصول إلى معرفة المشيئة الإلهية وما تستلزمه على وجه التحديد. ولذلك، ما يشكل السمة البارزة للنظام المعرفى للثقافة السائدة فى ظهرانينا هو كونه نظاماً هرمياً نجد على رأسه من نجحوا فى فرض قراءتهم للحقيقة وجعلها القراءة الرسمية وأصبحوا، تبعاً لذلك، السلطة المعرفية، بينما نجد أن من يحتلون قاعدة هذا الهرم لا سبيل أمامهم سوى الامتثال لهذه السلطة فى طلبهم للحقيقة.

فى تمرد أدونيس على هذا النظام المعرفى، يؤكد أول ما يؤكد بطلان مفهوم السلطة المعرفية. فلنتأمل قليلاً المقطع الشعرى التالى: «الحقيقة بيت / ليس فيه مقيم ولا جار من حوله/ ولا زائر» (ص٢٨). ما يوحى به هذا المقطع الشعرى هو أنه ليس بيننا من يمكنه، أو يجوز له، أن يدعى لنفسه أى امتياز معرفى epistemic privilege على أساس أنه أوثق صلة بالحقيقة من سواه. لا يصدق فحسب أنه ليس بيننا من هو داخل الحقيقة («مقيم» فيها)، بل أيضاً ليس بيننا حتى من لامس سطحها الخارجى أو اقترب منها (أى من جاورها أو زارها). ما يبدو أنه يصدق علينا جميعاً هو أنه غير متاح لنا النفاذ إلى الحقيقة. ولا شك هنا أن المقصود بالحقيقة الحقيقة فى ذاتها، الحقيقة المطلقة التى لا تتأثر بالظروف والعوارض. ومادام ادعاء واحدنا أنه صاحب السلطة المعرفية يقوم على افتراضه أنه الأوثق صلة بالحقيقة فى ذاتها، إذن لا يبقى ثمة أى أساس لهذا الادعاء.

ولكن، لماذا يضعنا أدونيس جميعنا خارج الحقيقة ويؤكد امتناع نفاذنا إليها فى ذاتها، حتى من حيث المبدأ ؟ جوابه معطى فى مقطع شعرى غنى جداً فى ما يستثيره فينا من أسئلة فلسفية على المستوى الإبستمولوجى، ألا وهو: «عندما تتوهج فينا الحقيقة /لا نتكلم إلا مجازاً» (ص٦٥). أهمية هذا المقطع الشعرى، فى محاولتنا استكشاف العناصر المكونة للرؤيا الفلسفية لـ (الكتاب)، جد كبيرة، كما سيتوضح من خلال ما تبقى من هذه الدراسة. وللتمهيد، نبدأ بالقول إن هذا المقطع الشعرى يضعنا فى وضع أفضل الآن لفض بعض مكنون قوله: «يفتح الشعر ما تغلق الدائرة». لاننسى هنا أن الدائرة رمز للنظام المعرفى اللاهوتانى المغلق الذى تقوم عليه الثقافة السائدة فى ظهرانينا. والخطوة الأساسية لكسر هذه الدائرة وفتح منفذ إلى خارجها تكمن فى القيام بنقد جذرى لمفهوم الحقيقة الذى ينطوى عليه هذا النظام المعرفى. وإذا أخذنا فى الاعتبار الآن أن الأساس لهذا النقد، كما يوحى لنا المقطع الشعرى السابق، هو النظر إلى الحقيقة على أنها شئ لا يمكن القبض عليه إلا بواسطة المجاز، إذن يصبح مغزى المقطع الأخير أقرب منالاً. فالشعر والمجاز وجهان لعملة واحدة. إذن، الشعر، بوصفه مجازاً، هو ما يفتح الدائرة المغلقة، بمعنى أن الشعر هو الذى يرينا أن المجاز هو الطريق إلى الحقيقة. وهكذا، يمكننا القول إن الكلام على فتح الشعر الدائرة المغلقة لجهة كونه ضربة موجهة للنظام المعرفى

السائد، هو المعادل للكلام على الحقيقة بمثابتها غير معطاة لنا إلا من خلال المجاز.

ولكن ما المدلول الفلسفي الذي يمكن استخراجه من قوله: «عندما تتوهج فينا الحقيقة/ لا نتكلم إلا مجازاً؟» وما هي، على وجه التحديد، أهمية هذا المدلول في نقد النظام المعرفي السائد في ثقافتنا؟

من الضروري لفت انتباه القارئ، هنا، إلى أن ربط الحقيقة بالمجاز ليس بالفكرة الجديدة. أول من نبهنا إلى هذه العلاقة هو نيتشه في نقده نظرية المعرفة الحديثة. ومع أن أفكار نيتشه بهذا الخصوص لم تلق ترحيباً يذكر لفترة طويلة، بسبب سيطرة الإبستمولوجيا الأساسانية/ الموضوعانية الممتدة من أفلاطون حتى عصرنا الحاضر، إلا أنه حدث في الفترة الأخيرة اهتمام كبير بهذه الأفكار، خصوصاً بعد أن رد هيدجر الاعتبار إلى فلسفة نيتشه وجاراه في ذلك فلاسفة ما بعد الحداثة وحتى بعض الذرائعيين الجدد، وبالأخص ريتشارد رورتي. Rorty. ومن أهم ما جاء على لسان نيتشه، في نقده نظرية المعرفة السائدة في الغرب، ما أجاب به عن السؤال: ما هي الحقيقة؟ حيث قال ما معناه: الحقيقة هي طائفة من المجازات والكنايات والتشبيهات؛ أي أنها، باختصار؛ مجموعة علاقات إنسانية زيدت حدتها، شعرياً وبيانياً. إنها وهم نسينا أنه وهم؛ إنها مجازات عفا عليها الزمن.(٥)

يوحي قول نيتشه بأنه لم يعترف بوجود حقيقة سابقة على وصفنا الأشياء على نحو أو آخر، فهل هذا أيضاً ما يوحي به ربط أدونيس الحقيقة بالمجاز؟ أرجح أن الجواب هو بالنفي، لأننا عندما ننظر إلى هذا الربط في ضوء تشبيه الحقيقة ببيتٍ لايقيم فيه أحد، لا يعود تأويل موقفه على أنه مطابق لموقف نيتشه مقنعاً جداً. التشبيه الأخير، كما رأينا، يوحي بأن الحقيقة لا يمكن أن تعطى لنا بصورة مباشرة، أي لا يمكن النفاذ إليها في ذاتها. المجاز (اللغة) هو طريقنا إليها، بمعنى أن ما يمكننا أن نفعله، في أفضل حال، هو الإيحاء بها أو التلميح أو الإيماء إليها، وليس وصفها بحمل محمولات موجبة عليها. وهذا بدوره، يعني أن الحقيقة سابقة على وضعنا المجازي لها ومستقلة، بالتالي، عن اللغة، ولكنها، في ذاتها، ذات طبيعة مستسرة، وتظل محجوبة عنا.

نظرة أدونيس هذه إلى الحقيقة، كما أرجح، مستوحاة من الصوفية أكثر مما هي مستوحاة من الفلسفة النيتشوية. ولا عجب أن يتكرر في (الكتاب)، إذن، الكلام على الأسرار والكشف ومشتقاتهما وأن نسمع بين الحين والآخر أصداء قوية لأقوال بعض الصوفيين، كقول ابن عربي «النور حجاب»، الذي يجد معادله الأدونيسي في قول الشاعر: «غطت الشمس وجهي،/ ووجه المكان بمنديلها» (ص٦٦)، وقوله: «ليست الشمس إلا / جسداً آخراً لليلي» (ص٧١). ومن أقواله الأخرى المقدودة من رحم لغة المتصوفة قوله: «أن تكون بصيراً/ غير كافٍ لكي تبصرا» (ص٢٦)، وقوله: «ينزل الشاعر في التيه/ كمن ينزل بيتاً، ـ / هكذا يحمله الكون إلى محرابه، / ويرى السر عياناً» (ص٢٠٣). لا يجوز تسرع القارئ في الاستنتاج هنا، انطلاقاً من قول أدونيس عن الشاعر إنه «يرى السر عياناً»، أن أدونيس يستثني الشاعر من المحرومين من الإقامة في بيت الحقيقة (من النفاذ إلى الحقيقة في ذاتها). الشاعر، كما سيتوضح معنا فيما بعد، يختلف عنا فقط من حيث كونه يطلب الذهاب إلى أبعد مما تواضعنا على اعتباره حقيقة، ولكنه عبثاً يحاول النفاذ إلى الحقيقة في ذاتها.

إذا كان أدونيس لا يجاري نيتشه في رد الأخير الحقيقة إلى طائفة من المجازات، فإنه، مع ذلك، يجاريه في عدم تمييزه بين لغة المجاز واللغة الحرفية. هذا ما يوحي به ربطه الحقيقة بإطلاق بالمجاز. الحقيقة، دون أي تحديد لما إذا كانت حقيقة علمية أو غير علمية، لا يمكن التعبير عنها أو الكلام عليها إلا بلغة المجاز. العالم، كالفيلسوف واللاهوتي والشاعر، لا يقول لنا ما الحقيقة في ذاتها، لا يصف لنا الوقائع كما هي باستقلال عنا؛ إنه، في أفضل حال، يومئ إليها أو يوحي بها. إذن، التمييز بين اللغة المجازية واللغة الحرفية يلغى ليحل محله التمييز بين لغة مجازية تجوهرت معانيها عن طريق العادة والتقليد ولغة مجازية لم تصبح تقليداً بعد، أو بين لغة مجازية، في الأصل، كرست السلطة أو القوى المسيطرة فهماً معيناً لمفرداتها ولغة لم تباركها أي سلطة ولم تكرس أي فهم لمفرداتها.

هذه النظرة إلى اللغة توجه ضربة قاصمة إلى النظرية الماصدقية (الإشارية) فى المعنى extensional theory of meaning التى تربط الأسماء والأشياء بعلاقة واحد بواحد one to one relationship وتعتبر الفرق فى المعنى فرقاً فى الماصدق. فالأشياء فى ذاتها فى النظرة الأدونيسية بعيدة المنال، مما يعنى أنه ليس متاحاً لنا أن نسميها، بل فقط أن نلمح إليها عن طريق المجاز. لسنا، إذن، أبداً فى وضع يسمح لنا أن نزاوج بين الأسماء ومسمياتها، كما تقتضى النظرية الإشارية فى المعنى. ولذلك، ستظل «سفن المعنى» هائمة فى خضم البحث عما يحقق مزاوجة كهذه «لاتعرف كيف تسافر فيه.. نحو الأشياء، ونحو الأسماء» (ص١٩٣). ما يعنيه هذا، باختصار، هو أن الطابع المجازى للغة يلغى إمكان ثبات المعنى، إمكان جوهرته أو تجسيمه. ومادامت الأسماء وحدها مشيرات جاسئة، rigid designators بحسب تعبير سول كريكى [٦] Kripke، إذن البحث عن الأسماء يقذف بنا، بالضرورة، خارج اللغة المجازية. ولكن لا لغة إلا وهى مجازية، مما يعنى أن البحث عن الأسماء يستوجب قيامنا بقفزة خارج اللغة برمتها، إلى عالم الأشياء فى ذاتها، عالم السر، وإلا ستظل المزاوجة بين الأسماء والأشياء أبداً غير متاحة لنا.

لا تتعارض هذه النظرة إلى اللغة مع النظرية الإشارية فى المعنى فحسب، بل تتعارض أيضاً مع النزعة الواقعية فى فلسفة العلم. حتى نوضح ما نعنى، لنتأمل، أولاً المقطع الشعرى التالى: «ما سماه العالم عقلاً، / سأسميه / رمية نرد» (ص١٤٩). الطبيعة المعقلنة لا وجود لها، وفق النظرة الأدونيسية للغة، إلا فى عقل العالم، أو، بالأحرى، فى لغته العلمية التى أزال عنها العالم طابعها المجازى عن طريق ترسيخ تأويل معنى لها صار، بعامل التقليد، المعادل العلمى العقلى للطبيعة فى ذاتها. والنظرة الواقعية فى فلسفة العلم هى تماماً النظرة التى تجرد اللغة العلمية عن أى طابع مجازى، تمهيداً للوصول إلى وضع يفترض أن يمكن العالم من تأسيس تطابق بين اللغة العلمية وعالم الوقائع.

ولكن التأويل العلمى العقلى للطبيعة، الذى يصبح عن طريق العادة والتقليد أو تكريس السلطة المعرفية له، المعنى الثابت للغة العلمية هو مجرد احتمال بين احتمالات لا حصر لها لتأويل الطبيعة، أو حتى للتأويل العقلى لها. ولذلك، هو مجاز نسى العلماء أنه مجاز، فتوهموا، أو توهم الواقعيون بينهم، أن بينه وبين عالم الوقائع أو الأشياء تطابقاً تاماً. أن نتبين الطابع التأويلى للغة العلمية هو بمثابة تبيننا أن عقل العالم، فى محاولته عقلنة الوجود والأشياء، هو «رمية نرد»؛ بمعنى أن النتيجة الأخيرة لهذه المحاولة هى، مثل نتيجة رمية النرد، نتيجة عشوائية (احتمالية)، لا يقينية. العالم، لنستعمل تشبيهاً آخر، هو كصياد يلقى بشباك مقولاته العقلية على العالم والأشياء ويلتقط ما يلتقطه، ليس بعامل أى ضرورة عقلية قبلية، بل بعامل الصدفة والاحتمال. أن يلقى بها مرة أخرى لا يعنى، بالضرورة، حصوله على نفس النتيجة، مما يفسر لماذا تاريخ العلم، كما نبهنا توماس كون kuhn، لايخلو من ثورات (كالثورة الكوبرنيكية أو الثورة الأينشتينية، مثلاً)، كل ثورة منها تتجاوز ما سبقها، على المستوى النظرى والمفهومى، وتقدم لنا صورة جديدة للعالم والأشياء [٧].

كذلك، ليس التأويل العلمى، بما هو تأويل تجريبى للطبيعة يقوم على العقل، هو الطريقة الوحيدة لتأويلها. ولذلك، عندما يستنطق أدونيس الطبيعة نراه يحاول الذهاب إلى أبعد من التأويل العلمى لها. هذا ما يوحيه لنا قوله: «لم يجبنى عقل الكواكب عما سألت: / أجابت قناديلها» (ص١٤٨). الكواكب هنا تمثل الطبيعة أو الأشياء عموماً، والكلام على «عقل الكواكب» هو كلام على الطبيعة المعقلنة؛ أى الطبيعة بحسب التأويل العلمى السائد لها. والقناديل، فى السياق الحالى، تمثل الضوء الكاشف لما هو مخبوء. إذن، ما يبدو أنه الفكرة الأساسية التى ينطوى عليها المقطع الشعرى الأخير هو أن الأشياء فى ذاتها مخبوءة ومستسرة، ومعرفتها تستلزم أكثر من عقلنتها انطلاقاً من معرفتنا التجريبية لها. ما تحتاج إليه هذه المعرفة، بالأحرى، هو خلع الغطاء التجريبى عنها وإضاءة عالم الحقائق المحجوب. وخلع الغطاء التجريبى، كما رأينا، سابقاً، يعنى مقاربة الأشياء مقاربة فينومينولوجية، حيث يعلق التفسير والتعميم والتجريد. أليس هذا ما يوحيه قوله: « لا أفسر بل أفتح الجرح فى غيهب الدلالة»؟ (ص٢٤٩)

ولكن، إذا لم يكن التأويل العلمي التجريبي سوى واحد بين احتمالات لا حصر لها لتأويل الطبيعة، فهذا لا يعني لأدونيس أن التأويل ما بعد العلمي أو الفينومينولوجي هو الذي يقبض على الحقيقة في ذاتها. فلا ننسى هنا ربطه الحقيقة بالمجاز، ألا وهو ما يكمن وراء تشبيهه عقل العالم برمية النرد ــ هذا التشبيه الذي يوحي، كما رأينا، بنظرة إلى المعرفة العلمية تتنافر مع الواقعية العلمية. المشكلة في التأويل العلمي التجريبي المتخذ صورةً واقعيةً هي في واقعيته، أي في نسيانه الأصول المجازية للغته ونسيانه، بالتالي، أنه تأويل واحد بين احتمالات لا حصر لها لتأويل الطبيعة. عيب هذا التأويل، إذن، ليس أنه مجرد تأويل، بل إنه يسقط معانيه على الأشياء في صورة ماهيات ثابتة (صورة قوانين تجريبية كلية ثابتة)، فيملهو يهيئ لنا أن هذه الماهيات كامنة في الطبيعة في ذاتها. ومادام لا يمكن القبض على الحقيقة، لغوياً، إلا عن طريق المجاز، إذن ما ينسحب على التأويل العلمي، بعد تجريده من غطائه الواقعي، لجهة عدم قبضه مباشرة على الحقيقة في ذاتها، ينسحب أيضاً على التأويل ما بعد العلمي أو الفينومينولوجي. إن تفوق التأويل الأخير لا يكمن، إذن، في أنه الأقرب إلى الحقيقة في ذاتها، بل في أنه يكشف لنا أن النفاذ إلى الحقيقة في ذاتها يستوجب الذهاب إلى أبعد من اللغة، إلى ما وراء المجاز. ولكن هذا بمثابة استوجاب المستحيل، لأنه مكتوب علينا أن نظل أسرى اللغة، وأن نظل ندور، بالتالي، في فلك الالتباس.

ثمة مقاطع شعرية كثيرة في (الكتاب) تشير في اتجاه الفكرة الأخيرة؛ أي فكرة كون محاولة القبض على الحقيقة في ذاتها ضرباً من المستحيل ــ إنه، مثلاً، ينبئنا أن الرموز، لا الحواس، هي دليله إلى الحقيقة، وأنه في تقدمه المزعوم نحو ما ينكشف أمامه له أكثر من معنى: «جسدي غابة من رموز/ وخطاي كما رسمتها ظنوني،/ درج صاعد،/ وتهاويل كشف» (أي كشف متعدد الألوان، ص١٠). لا يعقل أن يكون الأمر خلاف ذلك، مادامت حتى الأشياء الأشد وضوحاً ملتبسة وغامضة (حتى الفجر يترك لنفسه أن يكون «عكازاً للضباب»، ص ٧٩). من هنا، فإن ترحاله المعرفي هو توغل في أعماق لا قرار لها، كما يصوره لنا في قوله: «والصراط ــ كما يتراءى/ هوةٌ لا قرار» (ص٦٠). إذن، مثل أدونيس في ترحاله كمثل من يطلب من الضوء البوح بأسراره، بينما هو يعلم أنه «لا يبوح الضياء بأسراره/ سره ذائب / في شعاعاته» (ص١٤). ولذلك، هو يدرك أن ما يتحكم به في سيرورة هذا الترحال هو «عطش لا يشف ولا يستشف»، فيستسلم للحيرة («سأترك مائي/ يترقرق في حيرة»، ص٦٤)، ويصبح مطلبه إيجاد طريق «تقود الطريق إلى لا مكان» (ص٧٥)، عالماً أن «منتهى فكره: / قلق يتقلب في جمره» (ص١٠٢). في ضوء كل هذا لا عجب أن يصور أدونيس الكتابة، باعتبارها ترمز إلى مغامرته المعرفية، على أنها فاعلية غائية دون غاية محددة، كما في قوله: «الكتابة؟ هيئ لحبرك موج الترحل، واهمس لشطآنه/ أن تظل بلا مرفأ» (ص١٠٨). ولهذا، لا نتوقع أن تكون مغامرة الشاعر المعرفية سوى مغامرة في اتجاه المستحيل: «صار جسراً إلى المستحيل،/ قلم الشاعر المسافر في / ليله الطويل» (ص١٢٠).

غير أن الشاعر لا يجد أن أمامه خياراً سوى الاستمرار في ترحاله:

كيف لي أن أرد النبوءة ــ تأتي
في قميصٍ من الضوء، تلقي وجهها في
يدي ، وتنفث أسرارها في عروقي ؟
وأنا من تنبأ شعرًا
انظروا: إنها الآن تفرش لي ساعديها
وتسكنني دارها
كيف لا أتبطن أغوارها ؟
وأنا من تنبأ شعرًا.

(ص١٩١)

توحيد أدونيس بين الشعر والنبوة، الذي سنعود إليه في القسم الأخير من هذه الدراسة، عائد إلى كونه ينظر إلى الشعر، كما رأينا، على أنه نظير النبوة في كونه ترحالاً في اتجاه ما هو مستتر (عالم الغيب في لغة النبوة). هنا، يوجد ربط أيضاً بين عالم السر (أو الغيب) وعالم الإمكان

(المستقبل)؛ لأن النبوءة هى أيضاً تنبؤ. ولكن ما يعنينا الآن هو أن الاتجاه نحو ما هو مستسر، الذى هو قدر الشاعر، هو أيضا محاولة للقفز إلى ما وراء تخوم اللغة. هذا ما نفهمه من إصرار أدونيس على أن يترك لتهيامه «يقرأ الغيب فى وردة/ ويقول الكلام الذى ليس من كلمات». (ص١٠٠)

ولكن هذا الإصرار لا يعنى سوى الانخراط فى محاولة يائسة تقذف به من عالم المجاز إلى عالم مجاز المجاز، أو الميتا ـ مجاز. أليس الكلام الذى ليس من كلمات مجرد كلام جديد يتخطى الكلام القديم، مجرد ميتا ـ أبجدية «غسل الأبجدية من لغة مظلمة»؟ (ص١٦٢) إذن، هو كلام على الكلام أو مجاز للمجاز. وما يكاد أدونيس يتقن فن هذا الكلام الجديد حتى يشعر بالحاجة إلى تجاوزه: «لايرسى، / إلا كى يحسن خوض اللجة/ فى أمواج لايعرفها». (ص١٩٤) إنه لا يفعل، إذن، أكثر من الخروج من «فلك للإشارات» للدخول فى فلك آخر، طلباً للغة تضىء له عالم الأشياء فى ذاتها، عالم السر. ولكن عالم الأشياء فى ذاتها، كما رأينا، هو أبداً خارج اللغة، والذات العارفة، بما فى ذلك ذات الشاعر، هى أبداً أسيرة اللغة. ولذلك، فإن ترحالها المعرفى هو، فى أفضل حال، بحث دائم عن المجهول الذى يظل مجهولاً. ولا عجب إذن، أن يجد أدونيس نفسه فى سيرورة هذا الترحال مرشحاً لأن يكون «طفل العبث الأوحد» (ص١٤) كونه، بوصفه شاعراً، الأكثر انخراطاً فى هذه السيرورة والأكثر وعياً، بالتالى، لكونها توغلاً فى عالم الأسرار التى تظل أسراراً.

هذا الترحال شكل من أشكال التعالى المقرون بالنفى والاغتراب. إنه يقيم بين أدونيس ومحيطه حاجزاً مفهومياً، بقدر ما هو حاجز نفسى وثقافى؛ إذ يدفع به خارج نظام النظر السائد فى ثقافته، ويصعد به فى اتجاه مرتبة أعلى للنظر والرؤيا. ولكن هذا الترحال هو أيضاً هبوط من السماء (عالم الثوابت والماهيات) إلى الأرض ـ هبوط فى اتجاه الأشياء غير المشيأة وغير المنصصة لتحرير المعانى من أغلال التجسىء. ولذلك، هو هبوط فى اتجاه هاوية الجحيم؛ لأنه خروج، والخروج فى الثقافة السلطوية يساوى السقوط. وهكذا يصبح الهبوط «معراج صعود» (ص١٦٣): أن تتجاوز نظام النظر السائد فى اتجاه مرتبة مفهومية ورؤيوية أعلى هو أن تهبط، أولاً، إلى أسفل، إلى عالم الأشياء فى ذاتها، إلى حيث لا قرار، وأن تختار المنفى فى حلّك وترحالك. ولكن ما تختاره هنا هو منفى مضاعف «منفى يتنقل فى منفى» ، (ص٧٧)، لأن بداية هذا الترحال هى اقتلاع للذات من محيطها، بينما المراحل اللاحقة فى سيرورة هذا الترحال هى مراحل تتخللها عملية اقتلاع للذات من ذاتها، تمهيداً للصعود إلى مرحلة أعلى. إذن، ما ينتهى إليه هذا الترحال هو حالة تكون فيها الذات مغربة عن ذاتها وعن محيطها، حالة تعانى فيها نفياً من داخل يحيط به نفى من خارج.

وفى هذا الترحال الموغل فى أعماق لا قرار لها يعلن أدونيس موقفه الحاسم من ميتافيزيقا وإبستمولوجيا الثقافة السائدة، ميتافيزيقاها الغائية وإبستمولوجيتها الأساسانية. هذه الميتافيزيقا، كما رأينا، تخلع على التاريخ معنى ثابتاً، وتراه حركة فى اتجاه غايات نهائية تقررت مسبقاً. وهى، سواء فى صورتها الدينية أو صورتها العلمانية، ميتافيزيقا الانغلاق؛ لأن من مصادراتها الأساسية أن المستقبل ليس مفتوحاً. أما الإبستمولوجيا الأساسانية فإنها، كما بينا، تجعل المعرفة ذات أساس يقينى ونهائى. ولكن فى ربط أدونيس الحقيقة بالمجاز على النحو الذى يجعل البحث عن الحقيقة هبوطاً إلى حيث لا قرار، فإنه يقضى بضربة واحدة على ميتافيزيقا عصره ونظامه المعرفى. الحقيقة، من منظوره، مفتوحة كالمجاز؛ لا قراءة واحدة أو نهائية لها. ولذلك، ما يتحكم بمعرفة الحقيقة، سواء كنا نتكلم على الحقيقة التاريخية أو سواها، هو مبدأ الاحتمال، لا اليقين. ومادام لاخروج للذات العارفة من عالم المجاز ـ عالم اللغة ـ إذن لا مكان فى عالم المعرفة لما هو يقينى وثابت ونهائى، أو واضح ومتميز بالمعنى الديكارتى. ولذلك، عبثاً يبحث واحدنا عن أساس مطلق للحقيقة أو يحاول أن يقرأ فيها غايات كبرى تحددت مسبقاً على نحو ضرورى. فما إن ينكشف له سر حتى تكتنفه مئات الأسرار، وما أن يرفع ستاراً حتى ينسدل أمامه ألف ستار، وما أن تضئ طريقه نجمة حتى يجد خطاه ضاربة فى آلاف الطرق المظلمة. هذه هى سنة المعرفة فى النظرة الأدونيسية، حيث المبدأ الإبستمولوجى الأساسى هو أن الحقيقة، باعتبارها

موضوع المعرفة، لا تتجوهر ولا تتمأسس. والمبدأ الأخير هو ما يفسر ظمأه الذى لا يرى إلى الحقيقة الذى يظهره لنا فى سؤاله البيانى «أهنالك ماء يروى ظمأ الماء؟». (ص٦١)

وفى ربطه المعرفة بالمجاز، يصبح طبيعياً عدم اعتباره مجال المعرفة عموماً متمادداً مع مجال المعرفة العقلية. العقل لا يشكل بيئة صالحة للمجاز، وهو فى أفضل إنجازاته المتمثلة بالعلوم الطبيعية والرياضية لا يترك وسيلة إلا ويلجأ إليها لإبعاد شبح المجاز. وهذا يعود إلى كون العقل يتجه بطبيعته إلى جعل الأشياء مفهومة، وواضحة. إذن، لا مكان فى المعرفة العقلية للاحتمال والسيولة فى لامعنى بل للضرورة، الضرورة الواقعية فى حالة العلوم الطبيعية والضرورة المنطقية فى حالة العلوم الرياضية. المعنى معطى قبلياً ومقيد على نحو مطلق.

ولكن إذا لم يكن العقل هو المكان الطبيعى للمجاز، فأين يجد المجاز مكانه الطبيعى؟ يبدو أن مكانه الطبيعى هو فى عالم الشعور والانفعال. وما يعنيه هذا، فى ضوء ربط أدونيس المعرفة بالمجاز، هو أن الشعور والانفعال مرشحان لأن يكونا بين وسائط المعرفة. وإذا أخذنا فى الاعتبار الآن أن علاقة المعرفة بالمجاز هى أكثر بكثير من كونها علاقة عرضية، انطلاقاً من كون الحقيقة، فى نظره، لا تعرف إلا بواسطة المجاز، إذن لابد من نظرة إلى الشعور والانفعال على أنهما الوسيلة التى لا غنى عنها لتحقيق معرفة جذرية بالأشياء. هذا ما يوحيه لنا قول أدونيس: «للكآبة شعر/ يعرف الشئ فى أصله،/ فى تجليه، فى ما يؤول إليه،/ والكآبة علم». (ص١٤٠) من الطبيعى، إذن، أن تحتل الكآبة مركز الصدارة بين كل ما يضئ أمامنا الطريق إلى الحقيقة:

أجمل الانجم المضيئة، فى هذه الأرض،

فى قبة الغرابة،

نجمةٌ اسمها الكآبة

(ص١٥٠)

الكآبة، هنا، رمز للمشاعر والانفعالات النفسية، بعامة ومعرفة «الشئ فى أصله» لا يجوز أن تفهم هنا على أنها معرفة بالمعنى الأساسانى، بل على أنها معرفة جذرية. بمعنى آخر، إنها معرفة للمكونات الأساسية للحقيقة وليس للأسس النهائية واليقينية المزعومة التى يفترض أن تستدل منها الحقيقة. جذرية هذه المعرفة تكمن فى أننا عندما ندخل مملكة الشعور لا ندخل مملكة المجاز فحسب، بل ندخل أيضاً مملكة المعرفة التى لا تنسى أصولها المجازية. هذا ما يميز المعرفة القائمة على الشعور ـ المعرفة الشعرية، مثلاً، ـ عن المعرفة القائمة على العقل. فى الحالة الأخيرة، كما رأينا، تنسى الذات العارفة الأصول المجازية للمعرفة، أو، بالأحرى، تعمل على تمويه هذه الأصول عن طريق إسقاط المعانى على الأشياء فى صورة ماهيات ثابتة. أما فى الحالة السابقة، فإننا لا نعرف عن طريق المجاز فحسب، بل نعرف أيضاً أننا لا نعرف إلا عن طريق المجاز. فلا تمويه، هنا، لحقيقة كون المجاز فى أصل المعرفة، وبالتالى لحقيقة كون الالتباس من المكونات الأساسية للحقيقة، باعتبارها موضوع المعرفة. بهذا المعنى أفهم قوله عن المعرفة الشعرية أو الشعورية إنها معرفة لـ«الشئ فى أصله».

وفهمنا له كذلك يعود بنا إلى عداوته اللدودة للكرتزة التى تظهر أكثر ما تظهر فى قوله: «كم قلتُ: أخرق هذه اللغة الأمينة للأصول / أرج قاعدة الأصول». (ص٢٨٨). عداوته للكرتزة مردها إلى عداوته للتقعيد النهائى على المستوى الإبستمولوجى. فى الواقع، ما يعتقد أن معرفته الشعورية الجذرية للأشياء تكشفه له هو تماماً ما يجعله يرى إلى التنافر الحاد بين المعرفة الجذرية والتقعيد. لا يمكن أن يفوته هذا التنافر مادامت إحدى النتائج الأساسية لمعرفته الجذرية هى أن المجاز فى أصل المعرفة والالتباس، بالتالى، واحد من المكونات الجوهرية للحقيقة.

من النتائج الأخرى المترتبة على معرفته الجذرية أن الحقيقة المدركة هى الحقيقة مؤنسنةً. هذه النتيجة، فى الواقع، متضمنة فى النظر إلى الالتباس على أنه من المكونات الجوهرية للحقيقة المدركة. فى ربطه الحقيقة بالالتباس على هذا النحو، يفترض مسبقاً وجود أكثر من معنى للحقيقة، وبالتالى أكثر من احتمال لقراءتها. ولكن من الواضح أن المعنى الذى نختار قراءتها فى ضوئه ليس منوطاً بالحقيقة وحدها، بما هى شئ مستقل عن إدراكنا، بل منوط، وعلى

نحو أساسي، بنا أيضاً. المعنى ليس مرسوماً على جبين الحقيقة في ذاتها ينتظر اكتشافنا له، بل يجد أساسه فينا. ولذلك، فإن أعمق ما يصل إليه أدونيس عن طريق معرفته الجذرية هو أن الإنسان هو المعنى: «ما أعمق أن تتحدث مع جنى/ أو مع نجم،/ بين خيام لبنى الصابى/ حيث يكون الإنسان المعنى». (ص٥٢). إذن، قراءتنا للعالم والأشياء هى، جزئياً، قراءتنا للإنسان فيها. الإنسان هو الذى يسمى الأشياء، وهو الذى يقعد ويقنن، وهو الذى يقوِّم. إنه الجذر لكل قيمة ومعنى. ولذلك، فإن الكلام على ما هو كائن، مثل الكلام على ما ينبغى أن يكون، لابد أن ينتهى بنا إلى الكلام على الإنسان.

هذه الأنسنة الشاملة لعالم الوقائع وعالم القيم لابد أن تختلف نتائجها على المستوى النظرى والعملى، على المستوى الواقعى والمعيارى، باختلاف المنظور اللغوى الذى نقارب الأشياء من خلاله. ولذلك، لا يتورع أدونيس عن القول: «ابتكر كلمات/ للمكان، تصير زماناً» (ص١٩٦). هذا المقطع الشعرى الغنى بالمعنى يوحى لنا أكثر ما يوحى بالفكرة الآتية: أن نبتكر لغة جديدة تزودنا بأسماء جديدة لأشياء المكان وتزود الفاهمة بجهاز مقولى وتصورى يعيد تنظيم العلاقات بين هذه الأشياء كما يعيد تنظيم العلاقات بيننا وبينها؛ أى، باختصار، أن نقارب الأشياء من منظور لغوى جديد هو أن نبدأ تاريخاً وثقافة جديدين، ونمهد الطريق لنشوء نظام معرفى ونظام قيمى تختلف معاييرهما ومبادئهما ومصادراتهما عما كان سائداً. وكأنى بأدونيس يريد أن يقول هنا: أن نستبدل لغة للمكان بلغة هو أن نستبدل زماناً بزمان؛ أى تاريخاً بتاريخ. وهذا، بدوره، ينطوى على النظر إلى قراءتنا للإنسان فى الأشياء على أنها قراءة للتاريخ فى الحقيقة. وفى ضوء كل هذا يتغير مفهوم السلطة المعرفية على نحو جذرى إذ لا يعود يصح القول إنها تستمد سلطتها من امتياز معرفى مزعوم يتيح لها النفاذ إلى الواقع المستقل عن الإنسان، بل فقط القول إنها تستمد سلطتها فى نجاحها فى أن تفرض على الآخرين قراءة العالم والأشياء من خلال مقولاتها ومفهوماتها هى وأن تفرض، بالتالى، نظامها المعرفى والقيمى. من هنا، يصبح مصير الحقيقة مرتبطاً بمصير اللغة التى فرضت نفسها، وتصبح الحقيقة، بالتالى، شيئاً مركوزاً فى التاريخ.

لا يلغى أدونيس، إذن، ثنائية اللغة المجازية/ اللغة الحرفية فحسب، بل يلغى أيضاً ثنائية اللغة/ العالم ويستبدل بها ثنائية جديدة: ثنائية اللغة/ السر. خارج المجاز ـ لغة الحركة والصيرورة ـ لانجد، كما تصور الفلاسفة الواقعيون العالم فى ذاته أو الحقيقة فى ذاتها، بل نجد العالم مترجماً إلى لغة النظام المعرفى السائد. اللغة الأخيرة هى أيضاً لغة مجازية، فى الأصل، أفسدتها محاولات العقلنة المستمرة للحقيقة التى انتهت إلى ترسيخ تقليد معين فى تأويل هذه اللغة أنسانا طابعها المجازى. وهى، لأنها اللغة الرسمية للسلطة المعرفية، اللغة التى تقرأ من خلالها أو فيها حقائق العالم. ولأنها تتزيا بزى غير مجازى، يصبح من السهل النظر إليها على أنها تعكس بدقة هذه الحقائق. ولكن ما إن نرى حقيقة هذه اللغة، أى نراها لغة مجازية فى أساسها، حتى يتضح لنا أنها لا تنفذ إلى الحقيقة فى ذاتها أو العالم فى ذاته، ولا يعود بإمكاننا، بالتالى، أن ننظر إلى وظيفتها على أنها تكمن فى تصوير العالم أو تمثيله بأمانة ودقة. هنا، لا يعود بإمكاننا أن ننظر إلى ثنائية اللغة/ العالم فى النظام المعرفى التقليدى على أنها أكثر من ثنائية مصطنعة؛ إذ لا يبقى ثمة مسوغ لاعتبار العالم، باعتباره موضوعاً للإدراك، مستقلاً عن اللغة. إنه فيها أو هى فيه، ولا ثنائية بين الاثنين. العالم المدرك هو العالم المترجم إلى لغة النظام المعرفى السائد. ولذلك، يصبح الكلام على هذا العالم المترجم ميتا ـ لغة، أى كلاماً على كلام.

هنا، يتغير على نحو جذرى مدلول ثنائية اللغة/ الميتا ـ لغة كما ترسخ فى النظام المعرفى السائد. فالعالم المدرك، بحسب مقتضيات هذا النظام المعرفى، لا يشكل حداً من حدى العلاقة الزوجية بين اللغة والميتا ـ لغة، بينما العكس هو ما ينطبق على العالم المدرك، بحسب مقتضيات التصور الأدونيسى لعلاقة اللغة بالعالم المدرك.

أما العالم فى ذاته، إنه عالم الأسرار الذى لا تطاله شباك الفاهمة. إذن هو، بعكس العالم المدرك، مستقل عن اللغة على نحو مطلق، والثنائية بينه وبينها لا يمكن أن تكون مصطنعة. ولهذا ،لا سبيل أمامنا لردم الهوة بيننا وبينه سوى

الخروج من جلدنا اللغوى، سوى أن نعتق «الكلمات من الكلمات» (ص٣١٩). ولكن لا يمكننا أن نتحرر نهائياً من اللغة. هذا ليس بخافٍ على أدونيس؛ إذ إنه على الرغم من إصراره على أنه:

لم يعد يقرأ الكون ـ يعرف أن يقرأ الكون،/

غير الخروج، .

إلا أنه مدرك أيضاً أن هذا الخروج، فى أفضل حال، لا يمكن أن يعنى أكثر من «... التطوح فوق شفير الكلام» (ص١٩٩).

إذن، ثنائية اللغة/ السر تترجم، فى النهاية إلى هوة لا يمكن جسرها، على المستوى الإبستمولوجى، بين الذات والعالم.

. اللغة، إذن، ليست فقط، كما رأى إليها هيدجر، مستلهماً من فكرة يونانية قديمة، «بيت الكينونة»، بل إنها أيضاً، بحكم طبيعتها المجازية، حجاب الكينونة. هذا ما يفسر لماذا يصل ولع أدونيس بالالتباس إلى حد يكاد يجعل ما أود أن أسميه «إرادة الالتباس the will to ambiguity» الرابط الخفى لكل المقاطع الشعرية لـ (الكتاب). إرادة الالتباس شئ لازم عن روحه الهيرقليطية الرافضة التجوهر، أى الثبات. رفض التجوهر يعنى رفض الوضوح، لأن حيث يتجوهر معنى الأشياء، تظهر لنا هذه الأشياء، مكتملة ومليئة بذاتها، وبالتالى واضحة الهوية. ما يتجوهر يسمى، وما يسمى متماه مع ذاته ويمكن، بالتالى، القبض عليه عن طريق مفهوم محدد وثابت. لا مكان، إذن، فيما هو متجوهر للسر، أى للالتباس. وهكذا، يصبح مطلب الالتباس ملازماً لمطلب التحول وتصبح إرادة الالتباس هى هى إرادة الهرقلطة.

ليس أدل على روحه الهيراقليطية النازعة نحو الالتباس من قوله فى (الكتاب):

وأنا أتقلب فى ذات نفسى، أردد:

كلاء لا أحب الضياء/

لا لشئ سوى أنه كاشفٌ.

هكذا، كى أطيل الطريق، السؤال واستنفد الأقاصى

كم أردد فى ذات نفسى:

أحب الخفاء

(ص٦٦)

وتأكيده محبته للخفاء لا يفهم هنا إلا فى ضوء تردده فى «فاصلة استباق»: «والحمد لكل التباس» (ص ص ٧٩ ـ ٨٠) ثمة مقاطع شعرية عديدة فى (الكتاب) تجسد إرادة الالتباس هذه، وإلى القارئ بعضاً منها:

أيها الفجر،

متى تمنحنى الحبر الذى يكتب ليلى؟ (ص١٤٤)

ليس بين المكان وبينى غير الوضوح

غير أنى سأبقى غموضًا،

وأوثر الا أبوح، ـ

(ص ٢٠٨)

قال: لا وقت فى الأرض، إلا

لكى نجعل الأرض شعرًا .

(ص٢١٠ . الشعر طبعاً هو منتهى الالتباس)

تلك دروبى أكتبها

كقصيدة بوحٍ لا تكتمل

(ص٢٧٢)

إرادة الالتباس هى سلاح أدونيس فى مواجهة إرادة القوة. الأخيرة، كما رأينا فى بداية هذه الدراسة، تتجلى فى ثقافة الشاعر، فى تسلط الإنسان على الإنسان، وتمارس باسم الحق والحقيقة المطلقين. هى، إذن، إرادة الوضوح واليقين حيث لا مكان للاختلاف والتعدد وشعارها الأساسى هو: «أطع أو تفنى، قل نعم نعم أو يحز رأسك». إرادة الالتباس تشدنا فى الاتجاه المعاكس؛ هى، إذن، فى نهاية المطاف، إرادة الرفض

والسلب. وإذا كان ما ينطبق على ألبرت كامو، كما هيأ لنا جان بول سارتر، هو أنه كريتيزيان العدمية Cartesian of nihilism (أى أنه يبحث عن الكرتزة وسط العدمية)، فإن ما ينطبق على أدونيس، بالمقابل، هو، في نظرى، العكس، أى أنه يبحث عن العدمية وسط الكرتزة. السابق كان يحاول أن يشق طريقه وسط ضبابية العدمية الأوروبية، حيث لا معايير واضحة، إلى عالم الأفكار الواضحة والمتميزة، بينما الأخير (أدونيس) يحاول أن يشق طريقه وسط الوضوح والتميز المزعومين إلى عالم الغموض والالتباس، عالم الشك. الفرق بينهما تفرضه فروق فى ثقافتيهما. العالم الذى واجهه كامو كان، ومازال، عالمًا تزعزع فيه كل أساس لليقين، عالمًا فاقد المعنى والقيمة، مخترقًا بالعدمية، بينما العالم الذى يواجهه أدونيس يعيش فى جاذبية وهم اليقين، عالم واثق كل الوثوق من قيمه وحقائقه. ولذلك هو عالم المطلقات والثبات حيث الماضى والحاضر صنوان، وإن تغيرت الأسماء والأشكال. الخليفة مازال معنا، باعتباره رمز الوضوح واليقين والوثوق، رمز المطلق؛ إذ فيه تتجسد الكليانية، على مستوى النظر والممارسة. الخليفة يحكم نيابة عن المطلق، يتكلم بلسان المطلق، يتقمص سلطة المطلق، وضحاياه مازالوا هم هم: الشعراء والمرتدين والمنحرفين ومن شابههم. ولذلك، إذا كانت مشكلة كامو هى كيف يتلمس طريقه فى أجواء العدمية العكرة نحو ولو بصيص من الوضوح، فإن مشكلة أدونيس الأساسية، بالمقابل، هى كيف يتلمس طريقه فى أجواء وهم الوضوح الصافية نحو ضباب العدمية. ليست العدمية بالذات مطلبه، بل العدمية باعتبارها واسطة لزعزعة اليقين وتعكير صفو الوضوح، باعتبارها سلمًا نصعد عليه فى اتجاه الغامض والملتبس وغير المحدد والمحير والمقلق، ونلقى به أرضًا فيما بعد. فى عالم متخم بذاته ومتماه مع ذاته ومتجوهر، يصبح السؤال الأساسى لأدونيس سؤالاً عما يلزم لإحداث تجويف أو فراغ ما داخل هذا العالم ولفتح منفذ فيه إلى الممكن؛ أى إلى عالم السلب.

هاجس الدخول فى عالم السلب هو من أبرز هواجس أدونيس فى (الكتاب)، وهو يتجلى أكثر ما يتجلى فى استعماله المتكرر للرموز الصوفية وللمفارقات، ألا وهى الأكثر تمثيلاً للغة السلب أو لما يدعوه أدونيس أحيانًا «اللغة النبوية». وهو، فى الواقع، يجعل سلبية هذه اللغة شرطًا لتبنيه لها كما يوحى لنا فى المقطع الشعرى التالى:

ليس للشعر غيرُ الهجوم وغير الفتوح ،

ولا ، لست من هذه اللغة النبوية إلا

لأن موازينها

وتفاعيلها وتصاريفها

لغة للهجوم وأنشودة للهجومْ

مماهاته للغة الشعر مع «اللغة النبوية» تعود إلى كون الأخيرة رمزًا للغة السالبة (لغة الهجوم والفتوح). وهى هذا الرمز بمعنى مزدوج. من جهة، هى لغة عن الواحد المطلق واللامتناهى والأزلى. ومن جهة ثانية، هى لغة النبوءة؛ أى لغة تتخذ من المستقبل موضوعًا لها. وفى كلتا الحالتين السلب هو سمتها الجوهرية:

إذا نظرنا إلى هذه اللغة من زاوية كونها تتخذ من الواحد المطلق واللامتناهى والأزلى موضوعًا لها، نجد أن الخيط الذى يفصل بينها وبين اللغة الصوفية خيط رفيع جدًا؛ بل نجد أن الفارق بين الاثنتين ليس أكثر من فارق لفظى. ما يوحد بين الاثنتين هو أن اللاموصوفية هى السمة الأساسية للموضوع فى كلتا الحالتين، مما يعنى أنه لا مكان فى كليهما لأى قضايا موجبة affirmative propositions . بمعنى آخر، لا يمكن سوى حمل محمولات سالبة على موضوع اللغة النبوية وموضوع اللغة الصوفية على حد سواء. من هنا، جاءت تسمية اللاهوت أو شبه الصوفى باللاهوت السالب. Theologia Negativa.

وإذا نظرنا إلى هذه اللغة من زاوية كونها لغة نبوءة؛ أى تتخذ من المستقبل موضوعًا لها، نجد أنها، بالضرورة، لغة عما ليس كائنًا بعد، أى عما ليس له وجود واقعى، بل مجرد وجود إمكانى. ما تشير إليه فى المستقبل ليس أى شئ بعد، ليس هذا ولاذاك ولاذلك. وهذا تمامًا ما قاد فيلسوفًا كجان بول سارتر، مثلاً، إلى النظر إلى الوعى الإنسانى على أنه متجه باستمرار نحو المستقبل، على أنه مخترق بالعدم. السلب،

بمعنى آخر، هو فى أساس الوعى الإنسانى، نظراً لكون هذا الوعى مركزاً باستمرار على عالم الإمكان.

إذن، سواء أكان المستقبل هو موضوع اللغة النبوية أم الواحد المطلق واللامتناهى والأزلى، فإنها، قبل كل شئ آخر، لغة السلب. ولكن عندما ننظر إليها فقط من زاوية التقائها باللغة الصوفية، فإنها أيضاً لغة المفارقات. ما يشكل موضوعها، فى هذه الحالة، لا يمكن القبض عليه بواسطة أى مفهوم ولا يمكن التعبير عن حقيقته بواسطة أى عبارة أو تعريفه بأى تعريف. إنه الواحد، المطلق الفرادة الذى لا يقبل الفهم أو الوصف أو التعريف. لا مفهوم الكينونة يحيط بطبيعته ولا طبيعة يمكن استنباطها فى ضوء هذا المفهوم: إنه لا شئ مما هو كائن؛ ليس كينونة بين الكينونات، إنه يتخطى كل شئ، إنه السر المخبوء للكينونة، ولكنه الحقيقة الباطنة لها وعليتها الغائية. إذن هو محايث لكل شئ، أى أنه، فى آن، يتخطى العالم والإنسان ويعيش فى أعماقهما، بعيد عنهما بصورة لا متناهية، ومع ذلك يبقى أقرب إلينا من قربنا نحن لأنفسنا. وهو غير مدرك حتى عندما يختبر حضوره، حاضر حتى عندما يختبر غيابه. يكمن فى صلب العالم ولا يستغرق فيه، يحتضن العالم ولكنه لا يتماهى معه. فيه تتوحد المحايثة بالتعالى. من هنا، فإن كل عبارة عن المطلق تنتج من خلال جدلية الإثبات/ النفى، وكل تجربة لحضوره تحصل من خلال الانشطار الوجدانى بين الوجود واللاوجود. إزاء المطلق، كل كلام يخرج من الصمت الصاغى ويقود إلى الكلام الصامت؛ أى، كما يعبر أدونيس، إلى كلام «ليس من كلمات». أن نتكلم، فى هذه الحالة، بكلام عادى، أى أن نتكلم بغير الصمت، هو أن نقول ما لا يقال، وهذا منتهى التناقض.

أدونيس، طبعاً، مثلنا جميعاً، لا يملك أن يتكلم سوى بغير الصمت، لأنه مهما تحرر من اللغة سيظل يجد نفسه «يتطوح فوق شفير الكلام». ولذلك، فإن إدراكه أن الشعر لا يحتاج إلى قيود «كى يوغل فى تحرير المعنى» (ص٧٠) لا ينسيه أن الشعر، مهما نجح «فى تحرير المعنى»، إنما ينجح باعتباره مجازاً ــ لغة. إذن، بمقدار ما ينجح «فى تحرير المعنى» يقترب من لغة المفارقات ــ لغة المتصوفة. ثمة تناسب طردى هنا بين الاقتراب من هذه اللغة والسلب: أىّ اقتراب إضافى من هذه اللغة هو، فى آن، توسيع إضافى لمجال السلب، والعكس بالعكس. وبوصول أدونيس إلى النقطة التى لايبقى أمامه عندها سوى التوقف عن الكلام بغير الصمت أو الكلام بلغة المفارقات، يكون قد وصل إلى حيث لا يسعه الاستمرار فى عملية «تحرير المعنى» والذهاب بالسلب إلى منتهاه إلا باحتضان لغة المفارقات.

المفارقات كثيرة فى (الكتاب)، كما فى نتاج أدونيس السابق. من هذه المفارقات ما يرد فى المقاطع الشعرية التالية:

«سر هذا الزمن القاحل فى ماء حجرْ» (ص١٤٤)، «وجهتى فى امحاء الجهات» (ص١٥٣)، «الكون وجسمى وحدة حلم/ وحدة شعرٍ: / أَلهذا نحن فراق فى أوج عناق؟» (ص١٩٢)، «بلى ألبسِ الليل ثوباً،/ وحضورى أنى غيب» (ص٢٣٣)، «قمر وثنى/ يتلألأ فى محراب نبى» (ص٢٣٤)، «وأنا غيرى الآن، بينى وبين همومى جسر/ قلق مطمئن/ غائب حاضر / أحد لا أحد» (ص٢٤٣)، «شهواتى/ أن أظل الغريب العصى،/ وأن أعتق الكلمات من الكلمات» (ص٣١٩)، «الكلام خطى فى البياض... خطى فى السواد.. فيه ليلى صباح/ ومديحى مرثيتى...» (ص٣٢٦).

لا حاجة هنا لأى تعليق؛ لأن المفارقات التى تنطوى عليها هذه المقاطع ليست بخافية على القارئ.

الكلام بلغة المفارقات أو التناقضات، كما ذكرنا، يعنى الذهاب بالسلب إلى منتهاه، أن التناقض هو سلب سالب لذاته. ولهذا السبب بالذات يصبح التناقض رمزاً للترحال الأدونيسى الذى يبدأ، كما رأينا، بالبحث المتواصل عن لغة قمينة بتخطى الشاعر لعالمه المقزم فى قمقم النظام المعرفى للثقافة السائدة، وينتهى به، كما سنرى، إلى الإيغال فى سيرورة متواصلة للتخطى الذاتى self - transcendence. الخروج على عالمه هو ما يدفع به إلى «التطوح فوق شفير الكلام»؛ أى فى اتجاه التخوم النهائية للغة حيث أى تخط إضافى يدفع الشاعر ثمنه بالمفارقات أو التناقضات. ولكنه ثمن يدفعه بطيبة خاطر؛ إنه الثمن الذى لابد من دفعه

ليضمن انعتاقه من العادى والتقليدى والمألوف والمتواضع عليه، ليصير بإمكانه أن ينشد: «أنا ساكن هواى، ولا بيت إلا خطاى» . (ص١٤٥) . وإذا كان المبدأ العقلى الأساسى هو المبدأ الذى يحظر التناقض؛ لأن من يناقض نفسه يجيز كل شئ، إذن لا يعود بالأمر المستغرب لأدونيس، فى طلبه للحرية الخالصة، أن يذهب إلى حد خرق هذا المبدأ («إذن انكسر أيها القيد المسمى عقلاً»، ص٨١) . فكما يذكرنا بأسلوبه الشعرى الأخاذ، «لا تكتب أرض الحرية إلا لغة وحشية» (ص١٦٤)، وبالتالى، لغة متحللة من كل قيود وإكراهات التدجين بما فى ذلك القيود والإكراهات المنطقية. والمغزى الأخير لكل هذا يمكن تلخيصه على النحو الآتى: أن تدفع بالتخطى أو التعالى إلى أقصاه هو أن تجد نفسك، فى نهاية المطاف، مواجهاً باللاشئ، هو أن تقف، أخيراً، وجهاً لوجه أمام العدمية حيث يتساوى النفى مع الإثبات والضد مع ضده والنقيض مع نقيضه، فتنفتح أمامك، بالتالى، إمكانات لا متناهية للفعل والخلق وتمنح «حق الدخول إلى كل شئ» .

السلبية، من حيث هى المكون الأساسى للبنية الأنطولوجية للحرية ، هى سلبية متعالية trascendent negativity. ولكن هذه السلبية المتعالية، بمثابتها السمة الجوهرية للترحال الأدونيسى، ليس لها أى مدلول ميتافيزيقى: فهى لا تدفع به فى اتجاه حقائق أو قيم عليا أو مفارقة، بل، كما رأينا، فى اتجاه الإنسان من حيث هو مصدر القيمة والمعنى. أدونيس، فى تعاليه، يطلب العودة إلى الأولىّ والأصلى، ولكنه يكتشف، حيثما حط به الترحال، أن بصمات الإنسان محفورة على نحو عميق فى كل شئ. ولكن ليس الإنسان بإطلاق هو ما يجد بصماته محفورة فى الأشياء، بل الإنسان الجمعى الذى أفرزته وأفرزت معانيه الثقافة السلطوية السائدة فى بيئة الشاعر. عند هذه النقطة يبدأ الترحال الأدونيسى يتحول إلى عالم الداخل، إلى الإنسان الثاوى فى أعماقه. عند هذه النقطة تصبح السلبية المتعالية ترحالاً فى اتجاه الذات نوعاً من التموند، حيث يقف أدونيس وحيداً فى مواجهة عالم التشيىء والتجسيء، متحصنا فقط بذاته، ومنشداً:

وأنا تيه أمشى فىَّ ونحوى.

(ص٣٥)

لأقل إننى أتمرأى

ومراياى عنى منى إلىّ

(ص٢٠١)

حيرتى فىَّ منى، –

لا أرى من مكانٍ

لضيقٍ وكرهٍ

لكننى أتناسى وأهملُ:

لا راية لا حدودْ

وكأنى صعود يقول الهبوط ، هبوط يقول الصعودْ.

(ص٢٤٦)

اسبقينى، يقول لأحلامه،

نحو مجهولى، اغمرينى

ببهاءاته،

فطرتى أنت ، مائى وطينى.

(ص٢٩٤)

زهرة فى حديقة أيامه

تتحرر من قيدها:

قيدها عطرها

(ص٣٢٧)

العودة إلى الذات تعنى تجاوز ما أُسقط على العالم والأشياء من معان فى صورة ماهيات ثابتة، جراء عمل إرادة القوة، واستبدال إرادة الخلق بإرادة القوة. مسؤولية خلق معان جديدة تقع على أدونيس وحده الآن، ولا قيود تقيده فى سيرورة خلقه هذه المعانى سوى قيود عالمه الداخلى الخاص. إنه الآن المشرع لذاته ولعالم الأشياء. ولكنه، فى استبداله إرادة الخلق بإرادة القوة، يجد أن تشريعاته (معانيه المسقطة على الأشياء) أشبه بكتابات على رمال متحركة؛ لأن الحصيلة الأساسية لانعتاقه من ثقافة عالمه السلطوية القائمة على إرادة القوة هى تطهيره المعانى من كل آثار التجسيء. إرادة الخلق

هي إرادة الهرقلطة، لأن مبدأها الأساسي هو أنه لا يمكن الاغتسال في نهر المعنى مرتين. التعالي، إذ ينتهي به إلى ذاته، هو، إذن، تجاوز للحقيقة المؤنسنة وفق معايير إرادة القوة، حيث تترجم هذه الحقيقة إلى لغة ضاعت أصولها المجازية. ولذلك فالتعالي، باعتباره تجاوزاً للحقيقة المؤنسنة، هو، في آن، عودة إلى الحقيقة الأصلية التي لم تفسدها بعد عمليات الاختزال الجرامتولوجي؛ أي عودة إلى الحقيقة في صورة السماوة. ولكن هذه العودة لابد أن تنتهي به إلى أنسنة الحقيقة مجدداً، إنما أنسنتها، في هذه الحالة، وفق معايير إرادة الخلق، لا إرادة القوة. هنا، تترجم الحقيقة إلى لغة لا تفقد أبداً أصولها المجازية. وهكذا تصبح عودته إلى ذاته بداية تجاوزه المستمر لذاته:

الكلام الذي يتفجر مني ـ أنا شكهُ ،

وأنا نفيهُ ،

كل ما قلته لم أقلهُ

والذي سأقول اختلافٌ

ويشبّه لي أن نفسي تجتاحني كل يوم. فلماذا

يقال: أضل سواي وأهدي سواي،

وأنا ساكن هواي ، ولا بيت إلا خطاي؟

(ص١٤٥)

(الكتاب) قفزة خارج نظام النظر السائد، خارج التاريخ المسطر بلغة الثقافة السلطوية. ولذلك، أقل ما يقال فيه إنه تحول جشتالتي Gestalt Switch في الرؤيا.

## إشارات

١ ـ أدونيس، الكتاب: أمس المكان الآن، لندن، دار الساقي، ١٩٩٥ . كل الإشارات في متن الدراسة هي لـ الكتاب.

٢ ـ انظر: William Barrett, **Time of Need : Forms of Imagination in the Twentieth century**, (New York: Harper Torchbooks, 1972), p. 57.

٣ ـ «الكرتزة» (نسبة إلى الفيلسوف الفرنسي ديكارت) هي تعريب لـ "Cartesianism" ونحن نستعملها، هنا، للإشارة إلى أي موقف إبستمولوجي من النوع الذي يسند إلى المعرفة طابعاً يقينياً مطلقاً، انطلاقاً من كونها ذات أساس أخير هو بمثابة حقيقة واضحة بذاتها.

٤ ـ الإبستمولوجيا الأساسانية تقوم على افتراضين: (١) المعرف الاستدلالية تقوم على معرفة غير استدلالية ونهائية، و(٢) الحقيقة تكمن في تطابق ما نقوله عن الواقع مع هذا الواقع في ذاته. انظر: عادل ضاهر، «تأنيث الإبستمولوجيا»، مجلة مواقف، العددان ٧٣ ـ ٧٤، ١٩٩٤، ص ص ١٤ ـ ٢٢ .

٥ ـ F . Nietzsche, "On Truth and Lies in a Nonmoral sense" in **philosophy and truth: Selections from Nitzsche's Nootebooks of the Early 1870,s** . ed. and trans. by. Breazeale, (New Jersey: Humanities Press, 1979), p. 84.

٦ ـ Saul Kripke, **Naming and Necessity**, (Cambridge: Harvard University press, 1980), pp. 3 - 15.

٧ ـ Thomas Kuhn, **The Structure of Scientific Revolutions**, 2 d ed. (Chicago:University of chicago Press, 1970).



# تحـــرير المعـــنى

## أسيمة درويش*

-١-

منذ بداياته الأولى، ومروراً بمشروعه الشعرى الذى امتد قرابة نصف قـرن، وانتهـاء بديوانه الأخير (الكتـاب) كـان للذات الكاتبة فى الشعر الأدونيسى فى مأساتها التراجيدية مع الأرض والعصر والتاريخ تجليات كبرى لم تعرف غياباً ولا انقطاعاً.

فـالعصر الذى يعيش فيه أدونيس هو عصر الانهيارات الكبرى على الصعيد العربى، وعصر التحولات الكبرى على الصعـيد الكونى. وإذا تركنا الشطر الأول لكونه تحـصيل حاصل لكل قارئ عربى، فإن التحولات الكبرى فى الحضارة الكونية المعاصرة، قذفت الإنسانية جمعاء إلى حالة من الهلع الفاجع. فإلى جانب ما خلفه التحقق العلمى على حساب تدهور الأداء الإنسانى من صدمة، خلفت التحولات التقنية الكبرى ذعراً إنسانياً من المصير المجهول المحفوف باحتمال الفناء الكامل. ما بين فواجع العصر على الصعيدين العربى والكونى، وفواجع التاريخ فى الماضى، يصور أدونيس حالة التمزق الإنسانى بصدق بليغ:

تخاصم صورة هذا المكان ومـعناه فى ـ النهار
وأشـيـاؤه، والليل والحـلم، هذا الفـراش الذى
تتناحـر أشباحـه فى ثيابـى، ذاك الجدار الذى
مال فـوقى أو كاد، ـ أمسكت بالوقت:عـصرى
رماد والتواريخ قش (ص١٠٥)

إن الذعر الذى يعصف بالإنسان المعاصر، يبلغ عصفه فى الذات الكاتبة حده الأقصى:

الحياة كما نتقلب فى جمرها،

انشقاق،

(*) ناقدة سعودية ـ هذا المقال جزء من دراسة تعدها الكاتبة حول الكتاب ـ أمس المكان الآن لأدونيس.

جسد لا يكف عن الرعب

من رأسه. (ص٢٨٨)

فى عصر لا يكف فيه الجسد عن الرعب مما تراه العين، وتسمعه الأذن، وما يعبر فى الرأس من أفكار ورؤى تفرض عليها الحريات المتاحة فى الهنا والآن أن تبقى حبيسة فى «قفص لا حدود لجدرانه»، لا يقدر الشاعر أن يرقق ألفاظه ويتودد للشعراء والفصحاء. ذلك أن «الحقيقة بيت/ ليس فيه مقيم ولا جار من حوله/ ولا زائر» (ص٢٨). فلا بد للشعر إذن أن يمارس النهوض بعبء الكتابة والكشف عن الحقيقة الغائبة المغيبة، عبر احتراق الشاعر «بمطهر الشعر» ليبنى من هذا الشعر وعبره منهجاً وطريقاً إلى تأسيس تاريخ جديد:

أتراه دم سائل

من جراح البشر،

ذلك الزمن المنتظر؟

(ص٧٨)

هكذا يحمل رصد أدونيس للظواهر اليومية، والحالات الإنسانية المتردية والأحداث، إشارة إلى تواتر الحدث، من واقع كونه واحداً يتعدد بتجليات ملموسة ومستديمة، بدءاً بالماضى ومروراً بالحاضر وانتهاء بتوقع حصوله فى المستقبل:

هوذا أمامك باب التاريخ

اخلع نعليك

يمينا يسارًا استقم

من شئ يشبه القبر تبدأ الحكاية [...]

يمكن القول أيضا القبر وجه.

...............................

عندما نقول عن شئ إنه وجه نقدر أن نقول عنه إنه كائن

حى مادمت ترفض أن تنسى الوجه أو تهجره،

وهو هنا القبر،

فالقبر بيت لك[...]

(ص ١٦٧ فاصلة استباق)

هكذا، يطالعنا الهم الأكبر فى حياة أدونيس ووجوده فى (الكتاب) كما طالعنا سابقاً فى (كتاب التحولات والهجرة)، و (هذا هو اسمى)، و«إسماعيل»، و(مفرد بصيغة الجمع)، وفى مشروعه الشعرى برمته. فنراه حاملاً عبء الإنسان فى عصره، عبء أرضه، أحلامها وهمومها، وقد تفطر قلبه لرؤيتها تتدور فقاعة من زبد، كل شئ أصم وأعمى، كل شئ عليها خواء. ونشيج الشاعر يصعد من أعماق الداخل:

آه من أرضنا وواهًا عليها

أبد من قيود

سابح فى أبد.

(ص١٦٢)

ولكن الهم الذى يتآكل أدونيس من الداخل، لا يتأتى من تعهده لأرضه وميراثه غاضبا ـ حانياً وحسب، ولا من شعوره بالذنب من جراء قصور وتوان تجاه الأرض والميراث، فهو يعلم تماماً أنه المقدام الأكثر جرأة وشجاعة فى اختراق المحظور لبناء المنهج ومد الطرق والجسور؛ لكن ما يتكوى به إنسان الداخل فى أعماقه يأتى من جرح «نبوى الداء» (ص١٦٥).

إنه جرح الأنبياء الذين يعرفون صحة رسالتهم وعظيم جدواها، لكنهم يعلمون ـ فى الوقت ذاته ـ أنهم سيكونون معرضين للتكذيب والتعذيب والتكفير والنفى والتشريد، فى عصرهم، حيث إنهم لن يصدقوا إلا بعد موتهم. وبتعبير آخر، إن ما يؤرق أدونيس ويعذبه لا يصدر عن حيرته، وتردده أو جهله لما يريد، بل يصدر عن علمه الأكيد بصعوبة ما يريد.

فهو يعلن ـ فى (الكتاب) وفى ما سبقه من نتاج شعرى ـ بلهجة حاسمة لا تعرف الحيرة أو التردد، عن اتخاذ الكتابة ـ كما يفهمها ـ منهجاً وطريقاً له فى الحياة:

الكتابة؟ هيئ لحبرك موج

الترحل، واهمس لشطآنه

أن تظل بلا مرفأ.

(ص١٠٨)

وبلهجة حاسمة أيضاً، يعلن عن رؤيته مفهوم الإقامة فى الوقت فى الزمن المعاصر:

هكذا يعلن: شققت غضب التحول

طريقا وأعطيتها خطواتى [...]

قالت الطريق اتركونى أتقدم فى ريح تتحاور مع غبارى [...]

لاتخافوا إن استدرت أو انحنيت أو ترددت أو تهت [...]

اتركونى قالت الطريق

لا تجزعوا إن اختلف الشجر تنوع العشب تكاثر الشوك

اتركونى قالت الطريق، أنا أيضًا أنكر شيئًا أثبتنى

أثبت شيئًا أنكرنى

«فاصلة استباق» (ص٨٠)

الأمر الذى يجعل الشاعر بالضرورة، الإنسان العارف بذاته والعالم. والشاعر، بما هو صاحب الذات الأصلية، الحقيقة، النافرة من التشيؤ، هو الأقدر على هز تيارات الوعى الجماعى، واستنهاض الفكر من حالة الركود، والمراوحة السلبية فى المكان:

تعبت هذه القافله

كيف تأتى وترتاح فى كنف العصر، والعصر

يبحث عما يفئ إليه؟

وتماثيله وتآويله

لغة آفله

(ص٢٠٩)

هكذا يقف شاعر «الكتاب» فى نقطة تتجاذبها الصدمات: صدمة الذعر من تاريخ مضرج بدماء اللغة:

من أين يجئ الضوء، وكيف يجئ لهذى

الأرض المنقوعه

بدم التاريخ

(ص١٥١)

وصدمة الذعر من حاضر، ليس أكثر من طبقات تكونت بالتراكم التراتبى لأحداث الماضى فى تجلياتها الأكثر قتلاً وتدميراً:

فى هذا المكان، حيث لا وقت لديك،

لكى تستيقن أن السحابة ليست رصاصًا وأن الوردة

ليست حربة

شك

يروض الريح أيام

تمخر كأنها أسماك شبه ميتة نحو شواطئ تخططها الفقاعات والحمد لكل التباس.

«فاصلة استباق» (ص٨٠)

وصدمة الذعر والخوف من احتمال امتداد هذا الخيط التاريخى باتجاه المستقبل:

[...] أشطر الوقت ـ أعطى إلى الشعر شطرًا

وشطرًا إلى حلم لايطاق.

(ص١١٠)

ففى هذا العصر، عصر الكآبة والتصدع والظلام والتفسخ؛ لم يبق من ضوء سوى ضوء الشعر:

لحياتي ـ رمزًا،

يعلو الشعر سراجًا

في ليل الأشياء.

(ص١٦٥)

هكذا يعيد تاريخ الشعراء نفسه عبر العصور. يعشقون الشعر، يعشقون الموت شعرًا، يلوذون من الزمن الموضوعي الخانق بزمن الشعر الذي يتذوقون به طعم الحرية، ففي أحضان الشعر يصير الموت عشقًا. ذلك دأب الشعراء عبر التاريخ.

لكن أدونيس، شأنه في ذلك شأن كل الشعراء والكتاب، يكتوي بنار الشعر والكتابة دون أي توقع لأي تغيير أو انفراج في عصره. إن الانحياز إلى غضب اللغة، ليس هروبًا ولا كبرياء. لكن الشعر النوعي الذي يطرحه أدونيس، والمتنبي، ومن في صفهما ونوعهما، لا يرفع راية تدعو الآخرين إلى المشي خلفها، ولا يطرح حلولا وأجوبة تعطي أية ضمانة تكفل الحلول. ومثل هذا الشعر لا يترك أثرًا في المكان إلا عبر ما يستقبل من الأزمنة:

غضبي يتشرد في غيهب،

غضبي ـ لاهروب، ولا كبرياء

لاقبيل ولا راية.

بشراراته

يسم الامكنة

صاعدًا، يتفجر من كبد الأزمنه

(ص١١٢)

إنه شعر مكتوب بلغة الأجنة التي مازالت بحالة تكون. ومثل هذا الشعر لن يستولد، ولن يرى النور، إلا في ما يستقبل من العصور:

لم يحن بعد وقتي، وأغاني مكتوبة

بلغات العصور ـ الأجنة.

(ص٢٠٨)

إنهم الشعراء «يتدثر ثوب الهجير، احتفاء بنقطة ماء» (ص١٠٤) يتلظون بنار الشعر احتفاء بنقطة ماء لن يسقوها في عصرهم. وفي كل ذلك إشارة إلى صعوبة النص الأدونيسي واستغلاق فهمه على الكثيرين، وهم الهم الآخر الذي يتآكل دواخل أدونيس، ويحمله على القول:

أتحمل أعباء أرضي ـ

أحلامها والهموم

غير أني لا أتقدم ـ أمشي، كأني

في القيد أمشي.

أتراني عراف هذا الغبار،

ونحات هذي الغيوم؟.

(ص١٦١)

ـ ٢ ـ

في إطار البحث في النص الفني بما يحمله التعبير من معنى القيمة والمعايير الفنية، هل ثمة نص صعب يستعصي على الفهم؟ وهل تلقى تبعة عدم فهم النص على النص ذاته أم على قارئ النص؟ وهل يعني القول التالي لأدونيس إن صعوبة نصه إشكالية معممة تشمل جميع قرائه:

الوجوه التي من تراب

والتي لونها ذهب

والوجوه التي يتصاعد منها اللهبْ

والوجوه التي عشقتني

والوجوه التي كرهتني

في مدى هذه الكرة الفاسدهْ،

كلها لغة واحدهْ

من لسان العرب.

(ص٢٣٦)

غنى عن القول أن ما يشير إليه أدونيس فى هذه الفقرة، لا يمت إلى تساؤلنا السابق بصلة. فهو هنا، ينتقد الطريقة التى يقرأ فيها شعره من قبل القراء والنقاد، المريدين منهم والكارهين على حد سواء. وفى ذلك تبرئة للشعر من تهمة استعصاء الفهم، بإلقاء تبعة الصعوبة المفترضة على كيفية قراءة الشعر لا على الشعر ذاته. فإذا كان الشعر الحديث يمارس ابتكار ذاته بالتجديد والتجدد: لغة، وبناء، ودلالة ومضموناً، وتقنية وأدوات، فلا بد من قراءته من خلال هذا المنظور وعبره وليس من خلال المنظور المتداول قراءة ونقداً، بربط الدوال بمعانيها الثابتة ودلالتها الأحادية، تامة التكوين. ففى سياق النص الأدونيسى، يمكن القول بأن قراءة الرموز ـ عناصر الكون الأربعة مثلاً ـ أو الصورة الشعرية، أو أى من المكونات اللغوية المفردة أو المركبة، عبر مدلولاتها الأحادية الثابتة، ستهوى بالقيمة الفنية للنص الشعرى من أوله إلى آخره. ذلك أن الربط الحصرى للدوال بالأصل المتقدم بدلالاته الناجزة المتداولة، سيمحو ما يزخر به النص الأدونيسى من الرؤى الجديدة للتاريخ والعالم، وسيلغى ما تبثه الرموز والصور الشعرية والكلمات من تعدد دلالى، وإشارات معرفية، وإيحاءات فلسفية. ولن يكون ناتج قراءة نص أدونيس بهذا المنظور إلا إعادة لتكوين ما سبق تكوينه قبلا. حيث يجرى بذلك تقزيم العمل الشعرى وتحويله إلى مجرد امتداد سطحى لجماليات انطباعية تستعمل اللغة موضوعاً للحس والمتعة، ذلك ما يشير إليه أدونيس فى قوله:

ـ غالبًا

يوهم العمق: يبدو فراغًا وسطحًا.

ـ ما الذى قلته؟ أعد المسأله.

ـ سوف تبقى طويلا طويلاً

لكى تتلمس بابا لشعرى،

ولكى تدخله.

(ص٢٠٧)

فالحصول على مفتاح الدخول إلى النص الأدونيسى مشروط، قبل كل شئ، بعدم قراءته بلغة واحدة من لسان العرب. أضف أن هذه القراءة تستدعى قارئاً نوعياً يمتلك معرفة متمكنة بأمور أساسية شتى من أهمها:

١ـ معرفة بنائية النص الأدونيسى متعدد المستويات، حيث لا تستقيم القراءة إلا بالوقوف على حركة العلاقات الداخلية التى تشكل أهم خصيصة فى اللغة الشعرية لأدونيس.

يتفرع عن ذلك قراءة الصورة الشعرية فى مستواها العمقى، للوقوف على ما يتدفق منها من حركة للصيرورة، وجريان للحياة الداخلية المتدفقة، حيث تتراءى الصورة الشعرية، كشجرة يتخللها الهواء والضوء والظلال بحركة دائبة لا يقبض عليها ولا تعرف الثبات (سنعود لتفصيل ذلك فى فصل مقبل).

٢ـ المعرفة الشمولية للتراث العربى بكامله، شعراً ونثراً ونقداً، بما فى ذلك معرفة الأديان السماوية، وبصورة خاصة النص القرآنى والأحاديث النبوية وكتب الفقه والتفسير والتأويل.

٣ـ معرفة التاريخ العربى وتاريخ العالم: قديماً وحديثاً، بما فى ذلك الفلسفة القديمة التى انبنت عليها الحضارات الإنسانية القديمة، والفلسفة الحديثة فى عصر التنوير والعصر الحديث.

٤ـ معرفة الرموز فى أصلها التاريخى والأسطورى، ورموز الطبيعة فى أدائها الكونى، والرموز الشخصية فيما تبثه من إشارات معرفية وفلسفية، لمتابعة ما يطرأ عليها جميعاً من تحولات فى محرق الشعر.

٥ـ المعرفة المتمكنة بأصول اللغة العربية وقواعدها نحواً وصرفاً وبلاغة؛ إذ تستدعى القراءة أحيانا إعراب الجملة لتحليل ما بها من قصر وحصر وإسناد للضمائر... إلخ، لفك ما يتخللها من لبس أو غموض.

انطلاقاً من ذلك، يمكننا القول بأن أدونيس ينفي عن شعره تهمة الصعوبة واستعصاء الفهم ليثبتها ـ بوجه آخر ـ في الوقت ذاته. وإذا كان لابد من التسليم ـ من وجهة نظر نقدية ـ بأن عدم فهم النص، أي نص، لا يعود إلى النص ذاته بل إلى قارئ النص، فإن ذلك ينتهي بنا إلى القول التالي: إذا كان منشأ الصعوبة في فهم النص الأدونيسي يعود إلى الكيفية التي يقرأ بها، فإن فهم هذا النص يستدعي بالضرورة، قارئاً نوعياً يتمتع بمقدرة قرائية عالية على صعيدين: الأول، المقدرة على التصور والرغبة في متابعة الخيال والتخييل للقبض على ما يستولده النص في لحظات أحلام اليقظة. والثاني، العلم المتمكن بالمعرفة اللغوية والتاريخية والفلسفية بما هي الاطلاع الشمولي على العلوم الإنسانية. وإذا أضفنا إلى ذلك أن لغة أدونيس الشعرية تعتمد على الرمز والمجاز، وتؤسس بناءها على السؤال لا الجواب، أمكننا القول بأن المسلك الذي اختطه أدونيس لمشروعه الشعري/ الفكري سينأى بهذا المشروع عما يروق للذائقة الشعرية والعادات العقلية الملازمة للغالبية العظمى من الناس نخبة وجماهير. وبتعبير آخر، تنحصر توجهات النص الأدونيسي بالقارئ المتميز بجرأة التحدي، وعشق المعرفة، والمخاطرة بقبول السفر مع الشاعر نحو الأساس/ القاع، عبر اقتحام المجاهيل والمناطق الخطرة، وللخوض في لجج الفكر وهوة التفكر السحيق التي تبدو هوة تشبه قاعاً لا قاعدة له. إن أدونيس يعرف ذلك جيداً. وقد عرف مفهوم القراءة الإبداعية، مراراً، عبر كتاباته عن القارئ المبدع الذي يجب:

> أن يكون شاعراً آخر: ينتج في شراكة عميقة مع الشاعر، نصاً حول العالم وأشيائه عبر القراءة. فإذا كانت كتابة القصيدة قراءة للعالم، فإن قراءة هذه القصيدة كتابة لهذا العالم. (١)

من الأمور التي ينبغي إضافتها إلى ما سبق ذكره، اختيار أدونيس التواصل مع الآخر بالكشف الكلي عن حقيقة المأساة وحجمها، وليس بالتواطؤ مع النص أو عليه بهدهدة المشاعر المحبطة والتخدير الآني، سواء أكان ذلك بالشحن الخطابي بوصفه امتدادا للسياسة والإيديولوجيا أم بالاستيهام اليوتوبي بالعثور على الأجوبة الإثباتية واستشراف الحلول:

ليس من شهواتي
أن أفيئ إلى عبرة
أو إلى حسرة وأرقق شعري بها،
وأُبكي وأبكي.
شهواتي
أن أظل الغريب العصي
وأن أعتق الكلمات من الكلمات.

(ص٣١٩)

لكن الكشف عن الحقيقة في أبعادها الأكثر هولا وقسوة، إلى جانب استبعاد الحلول والأجوبة المطمئنة، واستبدال إثارة القلق والشك والسؤال بها، كل ذلك لن يطمئن الجماهير التي ركنت إلى قبول الموروثات دون مساءلة أو إعادة نظر، وركنت إلى تفسير العالم والتاريخ وعلاج المبادئ والمسلمات بالطفو على سطحها. ذلك أنها اعتادت تفسير المسلمات بلغة مريضة بجمود المعنى، وتحجر المفاهيم، مما أدى إلى تشرنق اللغة داخل دلالة أحادية، مسطحة، منبسطة، لا نتوء فيها ولا انعطاف. وإذ يقرر أدونيس الخروج عن هذا المدار، يعلم جيداً أنه يبحث بالشعر عن المستحيل:

هل أؤخر رجلاً وأقدم أخرى مثل غيري؟
كلا، سأمضي أمهد دربا ـ
أتنفس، أشتف، ألبس هذا الرحيل
بين شعري والمستحيل.

(ص١٤٦)

هكذا يظل الشاعر «الغريب العصي» الخارج عن المسارات التي تؤثر الوقوف في الأماكن المحايدة كي لا تضيف إلى مأساتها أعباء ومخاوف جديدة.

ولكن، ماذا عن مهمته الأخرى: «أن أعتق الكلمات من الكلمات»؟

ماذا يقول أدونيس فى (الكتاب) عن عزمه على تحرير المعنى؟ وهل تضيف هذه الخصيصة المهمة فى شعره هما جديداً إلى همومه السابقة لأنها توسع الهوة بين نصه وقرائه فى الغالب الأعم؟ وهل ثمة قول بنبرة رثائية فى هذا الخصوص؟

ـ ٣ ـ

من الأمور التى آثر أدونيس النهوض بعبئها، إحداث تغيير جذرى تتحرر فيه البنية التعبيرية للغة العربية من الذبول والانحسار بسبب ركودها الطويل فوق سطوح المعنى. حمل أدونيس هم العمل على غسل الأبجدية من الظلمة التى ترسبت فيها طويلاً، منذ بداياته الأولى على صعيد الكتابة والتأليف ومجلة «شعر» من جهة، وعلى صعيد تجربته الشعرية من جهة أخرى. فالشعر بصورة خاصة، لا يقدر أن يحقق قيمته الفنية إذا استمرت الدوال بالارتباط بالمدلولات الشائعة المعروفة لدى الجمهور لارتباطها بالأصول الثابتة السابقة التكوين. فالشعر ليس ممارسة تمثيلية للأفكار، بل ممارسة حية للغة:

> ولا تتوجد القصيدة حقاً، إلا بأن تعيد للكلمة حيويتها الأصيلة. ولا تعاد هذه الحيوية إلا بالخروج من «الموت» الذى تعيش فيه لغة الجمهور. (٢)

«الكلام الذى يغسل الأرض يذوى» (ص٢٠٢). لإحياء هذا الكلام يزحزح أدونيس البنائية التعبيرية التقليدية للغة، يفككها، ويدفع بها بعيدا عن أصولها وثوابت مدلولاتها، دفعا بلغ المدى الأقصى نضجاً وغرابة منذ (أغانى مهيار الدمشقى)، حيث جعل مهيار العالم موضوعاً ليصبح هو الذات المدركة التى تتعقل العالم وتدرك العلاقة بين الوجود والموجود، وتخاطر بنبش المفاهيم التى يستكين إليها البشر بقلق فكرى وفضول معرفى، تحدوه الحرية وقوة الإرادة على وجه يسمح له بوضع العالم مقابل الذات وجعله موضوعاً.

من خلال الارتحال الدائم فى الكون، ومساءلة العلاقة بين المقولات المكونة للتاريخ والوجود، يتم شحن اللغة الأدونيسية بالدلالات الحيوية الجديدة، ويداخل الحزن قلب الشاعر إذ يرى الناس يعودون دأبهم بقراءة النص من السطوح وإغفال ما يبثه القول الشعرى من دلالات حيوية بالغة العمق:

إن تقل: ذلك الماء موت

أو تقل: حجر هذه الريح ـ لا أحد سيمين،

يفصل بين الحدود، طريقى

فى الكلام القريب،

وقصدى فى أبعد الكلمات.

يقرأون ولا يفهمون

إنهم أحرف، وأنا غابة من لغات.

(ص١٢٢)

كيف يحقق الشاعر التواصل والإبلاغ، والناس لا يميزون الفروق، ولا يحاولون العثور على ما يبثه شعره من دلالات؟ فالشعراء لا يتواصلون إلا حبا أو وحياً، و «طريق الشعر تيه وأول الشعر منفى» (ص١٢٩). وقد آثر الشاعر الاختيار الطوعى لمنفى الشعراء، بالارتحال الدائم فى الوجود، بحثاً عن المتفتح الظاهر، والمنحجب المتخفى، والعلة الكامنة وراء مكونات الوجود:

آيتى أننى منهم ـ بشر مثلهم

ولكننى

أستضئ بما يتخطى الضياء

آيتى أنهم

يقرأون الحروف، وأقرأ ما فى الخفاء.
(ص٢٥١)

العلاقة هنا بين الشاعر وقومه، علاقة انتماء لا تماثل علاقة انتماء الأشجار إلى الحقل وليس علاقة انتماء الأغصان إلى الشجرة. لذا، فإن الشاعر لا يأبه لهذه الفروق، يتابع ارتحاله الروحى فى الكون، وارتحاله الفكرى نحو المعرفة،

وارتحاله الإبداعي نحو الشعر. وهو في ذلك كله، يقذف نفسه في لجة الفكر، وهوة التفكر، ليخوض داخل دوامة، حركة تتعالى على قوته، يصارعها بذات تحتفظ بشجاعتها، وتتسلح بوعيها، ولا تفرط بقوة إرادتها. حتى إذا ما اغتنت هذه الذات بإدراكها حركة السلب المستقرة في الوجود، تجوهرت عبر الفعل الإبداعي، لتطرح نفسها مثلا لاستيلاد الحركة من السكون والإيجاب من السلب، بل لتطرح نفسها مثلاً بوصفها ذاتا تحولت إلى جوهر للعمل ومنطلق للفعل. لكن كل هذا العمق بالتجربة الإنسانية، وكل هذا الضوء المتكشف بالتجربة المعرفية، وكل هذا الموت بالتجربة الإبداعية، لا يجد من يعبأ بفهمه أو يبذل جهداً لاستيلاد الدلالة الضمنية التي يبثها النص بثاً خفياً منحجباً:

علمته المحيطات إيقاع أمواجها ـ

علمته الصحارى رسوم الرمال وأشكالها،

لم يحسوا الفروقات في نبضه ـ وقالوا:

تتكرر ألفاظه

مثلما تتكرر أيامه»ـ

ضحكت وردة

تتقلب في العطر أوراقها.

(ص٣٠٤)

هل يمكننا القول إن أدونيس يتحدث هنا بنبرة رثائية لذاته، أو لشعره، أو لرثاء الآخر الذي يعجز عن فهمه؟

إن الشاعر الذي يعلم معنى السلب والإيجاب ويدرك مبدأ الحركة والسكون في الكون، عبر خوض اللجة والنجاة من دوامتها لا يمكن أن يقول بنبرة رثائية على كل حال.

إن أدونيس يقول هنا بنبرة السخرية. تلك النبرة الساخرة التي تمده بمؤونة من القوة التي تدفعه للتعالي على غصته، والمفارقة للظروف العرضية والرؤى الرديئة القاصرة في واقعه المعيش هنا والآن. ولكن، هل يكرر أدونيس ذاته في شعره حقاً؟

في معرض قراءته كتاب مالارميه (الكتاب) يقول بلانشو: «نحن نكتب دائما وبالضرورة الشيء نفسه مراراً، غير أننا نكتب لتطور ما، يظل نفسه ثراء لا نهائياً في تكراره»[٣]. ويعلق بول دي مان على قول بلانشو السابق بقوله:

> هنا يقترب بلانشو كثيراً من اتجاه فلسفي يحاول أن يعيد التفكير بفكرة النمو والتطور، لا بمصطلحات عضوية، بل بمصطلحات تأويلية ـ هرمنيوطيقية ـ بتأمل زمانية فعل الفهم.[٤]

أما هايدجر، فيقول في كتابه (مبدأ العلة) عن الموضوع ذاته ما يلي:

> إن عبارة «تاريخ الوجود»، لا تعبر عن شيء اعتباطي بل عن فكر أشد تصميماً نحو شيء مضى التفكر بشأنه. أي أن تاريخ الوجود الذي بالكاد ندركه لا يظهر ولأول مرة كما هو عليه، إلا عندما نعيد التفكير به.[٥]

انطلاقاً من وعي أدونيس هذه الحقيقة وعياً تاماً، فإنه يكتفي بأن يستبدل بالنبرة الرثائية الانكفائية النبرة الساخرة اللامبالية بمأزق تدني الروح الثقافية وإعراض الناس عن القراءة والمعرفة في عصره. فالسخرية هنا، تتحول إلى قوة إيجابية يتسلح بها الشاعر لا ليحرر نفسه من الهموم التي تكشفها حقيقة هذا المأزق وحسب، بل إنها تمنحه مؤونة الكشف عن حقيقة المأزق، وتشتيته بالتعالي عليه ومفارقته في الوقت نفسه. حيث يتحول المأزق إلى موضوع عرضي/ زمني، وتحتفظ الذات الكاتبة بنفسها من حيث هي ذات تعرف موقعها الخاص والمتميز، وتملك إدراكاً واعياً يمكنها من تفسير المسافة التي تفصل بين تجربتها الوجودية/ الإبداعية بوصفها تجربة حقيقية، والأسباب الكامنة وراء عدم فهم الآخرين لها في الوقت الحاضر.

هكذا يتعالى النص عبر السخرية عن ذكر أية إدانة مباشرة لذوي العقول العازفة عن العمل والمعرفة، حيث يكتفي الشاعر بتجسيد هذه السخرية، تجسيداً فنياً مذهلاً في كثافته،

وإضاءته، وجماليته، وسحر وقعه على النفس، بالاكتفاء بمجرد الإشارة إلى ضحكة وردة:

•ضحكت وردة

تتقلب فى العطر أوراقها

لقد دمج أدونيس، هنا، ضحكة الشاعر بضحكة الوردة، دمجاً صوفياً خالصاً، محققاً تفوقاً إبداعياً استثنائياً، يجسد التميز الفنى الملحوظ للطابع الصوفى فى لغته الشعرية. فقد استطاع أن يجسد بخمس كلمات فقط: دقة الفكر، وعمق الرؤية والرؤيا، وقوة العبارة، ومفارقة الذات الكاتبة للعرضى والزمنى، إضافة إلى الطرح الخفى الصامت لحكمة تتجاوز مبدأ العلة، بوضوح محتجب وإلماع بليغ. تلك هى المعايير الفنية التى تستدعيها أصالة الطابع الصوفى فى الشعر.

فى كتابه (مبدأ العقل) (The Principle of Reason) يقتبس مارتن هايدجر بعض الأبيات من ديوان صوفى للشاعر أنجيليوس سيليسيوس Angelus Selesius بعنوان (الشاروبى الجوال) يقول فيها الشاعر ما يلى:

الوردة دون لماذا: تتفتح لأنها تتفتح

لا تهتم بنفسها، ولاتسأل أن يراها أحد[٦]

بالعودة إلى مبدأ العلة ( لا يوجد شئ دون علة). لكن الوردة هنا، تتفتح دون «لماذا» أى دون علة. وهى فى الوقت ذاته تتفتح دون «لأن» التى تجيب وتحدد السبب/ العلة. فهى تتفتح لأنها تتفتح.

من الواضح أن الوردة، هنا، تظهر مثلاً أو رمزاً لكل ما يتفتح، كل النبات وكل ما يتكون وينمو. ووفقاً لكلمات الشاعر هنا، فإن مبدأ العلة ليس له حضور فى هذا الميدان[٧] إلا بصورة ضمنية، غير محكية، تعود إلى رجوع العقل إلى سلسلة العلل والشروط التى تحكم حركة نمو النباتات. لكن الوردة لا تكتفى بممارسة هذا التفتح الكونى المجانى دون علة أو سبب وحسب، بل هى أيضاً:

ليست بحاجة لأخذ أى اعتبار لكونها وردة. إنها ليست بحاجة لطرح اهتمام مخصوص بذاتها. فكونها وردة لا يستدعي منها أن تعير انتباها مخصوصاً لذاتها ولكل ما يؤسس وجودها ذاته كوردة.[٨]

لكن وضع الإنسان بالمقابل، هو وضع معاكس لهذه الحقيقة؛ حيث إنه «لكى يبقى ضمن الإمكانات الجوهرية لوجوده، لابد له من الاهتمام بتعيين الشروط/ العلة الضرورية لوجوده وكيفية وجودها»[٩]. فالإنسان يتابع بشغف نتائج عمله فى حدود عالمه. فهو يهتم بحضوره النوعى أمام الذات وأمام الآخر والعالم، بقدر ما يهتم بنتائج أفعاله وأثرها على العالم والآخر. فهو إذن يغاير الوردة التى لا تبالى بنفسها، تتفتح، وتبذل عطرها مجاناً للفضاء والهواء دون أن تطلب أن يراها أحد.

ما يهمنا من ذكر ما سبق، هو الوصول إلى النتيجة التى يستخلصها هيدجر من ذلك كله. فهو يقول: إن الاعتقاد بأن حكمة أنجيليوس سيليسيوس تهدف إلى تعيين الفرق بين الإنسان والوردة من قبيل الاختلاف فى مستلزماتهما الوجودية، هو اعتقاد متسرع يعتمد القفز إلى النتائج. وهو يرى أن جوهر الحكمة الضمنية التى لا يحكيها شعر سيليسيوس، تشير بصورة خفية إلى أن:

الإنسان، فى جوهر وجوده الباطن والمنحجب، ليس فى حقيقته الأولى إلا مشابهاً للوردة، وإن كان له فى وجوده طريقته الخاصة المغايرة.[١٠]

عوداً إلى ما بدأنا به، نجد أن وردة أنجيليوس تتفتح تفتحاً فطرياً معلنة عن تلبيتها نداء الوجود لها كى تتفتح. أما وردة أدونيس فقد أغفلت الإعلان عن فعل التفتح بتقليب أوراقها فى العطر، لأن انبعاث العطر هو نتيجة حتمية لفعل التفتح الذى تم تحققه من قبل، لذا فإن قول أدونيس «ضحكت وردة/ تتقلب فى العطر أوراقها»، يؤكد فى جوهره لا على علاقة التشابه بين الشاعر والوردة، بل على وجود علاقة تماثل وتطابق كامل بينهما. فالشاعر والوردة، كلاهما، يلبيان نداء الوجود بالتفتح الفطرى، ويبذلان العطاء بذلا تلقائياً مجانياً. الوردة تتفتح لأنها تتفتح والشاعر يبدع لأنه يبدع. الوردة تمنح عطرها لتعطر فضاء الكون، والشاعر يمنح

كآبة العصر عطرا «عطراً لكآبة هذا العصر/ يخرج من أكمام الشعر» (ص١٠١). الوردة لا تهتم بنفسها ولا تطلب أن يرى تفتحها أحد، والشاعر يبدع ولا يأبه إن فهموا قوله أم لم يفهموا. فالشعراء، إذن، يمارسون الحياة بكيفية مطابقة لممارسة الطبيعة لها، يعملون بغيبوبة خارج العلاقة بين العلة والمعلول: «العقول النبية، مثل الطبيعة/ تحيا وتعمل في شبه غيبوبة» (ص١٤٧). إن تبرعم الورد في الطبيعة، وتبرعم القصيدة في الشعر، كلاهما، فعل مهيأ للتفتح في المستقبل: «إنني مثل ورد لا يبرعم إلا/ في اتجاه غد يقبل» (٢٤٨). فعل للتفتح يتأسس بذاته وله علته مع ذاته وفي ذاته، فهو بالضرورة فعل يتسم بالكمال الداخلي، والجمال الشامخ الذي ينتمي إلى الدوام الكوني.

ضحكت وردة

تتقلب في العطر أوراقها...

هكذا يحكي الشعر الرفيع دون أن يحكي، يقول لنا الحكاية بلغة نوعية هي لغة الصمت، اللاكلام:

أتركوه لتهيامه،

يقرأ الغيب في وردة

ويقول الكلام الذي ليس من

كلمات

(ص١٠٠)

حيث تلوح «الحكمة» في الصورة الشعرية ضوءاً حاضراً غائباً، يتوارى في منطقة غسقية تشوبها الظلال. وهج داخلي تتبطنه اللغة كنواة مشعة داخل جسد القصيدة، يسطع في جوف الكلمات ويتخللها بشفافية تتوشح الغموض بسحر أخاذ. نقرأ، فنحس حضور هذا الضوء، ونعجز عن الإحاطة به والقبض عليه، لأنه يبقى غائبا/ حاضراً في آن. ونكره أن نعود خائبين بقراءتنا، فنتابع القراءة، نقلب (الكتاب) نبحث عما تقوله الوردة في صفحاته لنستشف رسالة أدونيس المصوغة بلغة الباطن:

ثقة العطر بالورد: هذي

ثقتي بحياتي.

(ص٢٨٣)

ونتابع القراءة، نحاول أن نسمع ما يقوله عقل اللغة، ونلتقط فكرها، في وعيها ولا وعيها:

وردة علمت عريها

أن يكون مقامًا لها،

علمت عطرها

أن يكون طريقًا.

( ص٩٨)

ونقول: إنه عيد أدونيس، «عيد المرارات والأقاصي، وعيد التعب»، حيث يسافر الشعر إلى الفكر، ويسافر الفكر إلى الشعر. وأسفار الفكر لها مخاطرها، وأسفار الشعر لها عذاباتها المسكرة. وحدهم الشعراء - يقول أدونيس - يتحملون هذه المخاطر وتلك العذابات وهم القادرون على كشف الحجاب عما يزهر ويتفتح بذاته وخارج ذاته في الوجود، وهم القادرون على الفرح عندما تنفذ بهم الرؤيا إلى ما وراء المرئيات حيث يكشف لهم الغيب عن جمال التناغم في وحدة الوجود.

وإذ تتجلى الوردة لنا، وقد تحولت إلى رمز ديناميكي مولد لحركة خالقة، لا ضمن سياقها المحدود في المقطع الشعري أو الصورة وحسب، بل عبر السياق الكلي للنص، يمكننا أن نقول إن المزاوجة بين الرؤيا أو الطابع الصوفي والتجربة الوجودية عبر وجه فني أصيل، يؤدي إلى جوهره الغامض من جهة، ويعطي بعداً إبداعياً متعالياً لحكاية الغصة الإنسانية أمام العالم والوجود، من جهة ثانية.

بناء على ما سبق قوله حول تحرير المعنى، ماذا نفهم من السؤال التالي الذي يطرحه أدونيس حول تحرير المعنى:

شعر، ـ

هل يحتاج الشعر إلى قيد

كي يوغل في تحرير المعنى؟

(ص٧٠)

يبدو أنه جرى تضمين الاستفهام هنا بمعنى التقرير والإيجاب، فثمة إشارة إلى إجابة ضمنية: نعم يحتاج الشعر إلى قيد ـ أو أكثر ـ كي يوغل في تحرير المعنى.

بالرجوع إلى السياق الدلالي العام لـ(الكتاب)، نعثر على إشارات تعيدنا إلى كون مهمة تحرير المعنى فعلاً مركب الأبعاد؛ حيث يتم تحرير المعنى بتحرير اللغة من أزمة الثبات الدلالي من جهة، ويتم عبره تحقيق القيد/ القيود، والحرية، للشاعر في آن.

إن تحرير المعنى بإعادة الحيوية الأصيلة للكلمات لتحقيق الممارسة الحية للغة، تتطلب فرض القيود التالية على الشاعر:

أ ـ أن يكون شجاعاً لا تعوزه الجرأة لتحرير نفسه من قيودها الداخلية كي يتمكن من الإبحار عكس التيار باتجاه المناطق الخطرة. ذلك ما سيمكنه من نبش التاريخ بحثاً عن المفهومات والرؤى الموروثة التي يستكين إليها البشر، ليجابهها بالفكر النقدي.

ب ـ أن يكون متيقظ الوعي، لا تستميله الادعاءات المتسرعة والحلول المرحلية الناجزة التي تطرحها المؤسسات السياسية والحزبية، والاقتصادية والإيديولوجية. وبتعبير آخر، أن يجابه كل ما ينطرح بوصفه يقيناً، بالشك والقلق والمساءلة عبر الفكر النقدي.

ج ـ أن يملك القدرة على قراءة العالم وتاريخ الوجود قراءة تأويلية أصيلة بالمعنى الأعمق للكلمة؛ حيث ستمكنه تلك القراءة من بعث الرؤى الجديدة للعالم والتاريخ الواقعين أبداً في مهب الصيرورة وعصفها.

د ـ أن يملك المقدرة الشعرية على جمع الحضور المتفرق للزمن في لحظة واحدة ويشحنها بقوة توليدية تتجدد ذاتياً.

هـ ـ لتحقيق ذلك كله، لا يقدر الشعر أن يقول، إلا بلغة المجاز؛ أي بنقل ما تراه العين وتسمعه الأذن من مرتبة الإحساس إلى مرتبة الإدراك والفكر عبر الاستعارات المجازية. هكذا تتحرر اللغة، ويتحرر المعنى، بفرض كل هذه القيود على الشاعر. لكن اللغة تبقى هي اللغة، وتحرير المعنى لا يتم بالخروج على سلطتها بل ضمن حدود قوانينها وأنظمتها. التحرير يتم بالتغيير في المضامين والرؤى وبالأحلام المارقة:

ما الذي يفعل النحو والصرف[...]

لا أضيف إليه لا أشاء الذي لا يشاء،

وأرى كيف يفتح أحضانه

لملائك أحلامي المارده، ـ

نحن في جبة واحدة.

ولكن، هل يشكو الشاعر هذا القيد، بل إلى أي مدى ترهقه كل هذه القيود وتثقل كاهله؟

إن أدونيس يصرح بجلاء ووضوح بأنه لن يشكو قيده، فكيف يشكو قيداً يستمد منه الحرية! إنه لا يتواصل إلا حباً أو وحياً، ومن يملك المقدرة على الحب والمقدرة على الإبداع، هو إنسان حر من الداخل، إنسان قادر على الارتحال والتحليق دون جناح:

لا أتواصل إلا حبًا أو وحيًا

لن أشكو قيدي

هذا اليوم لأي جناح.

(ص١٣٩)

ف ـ «الكلام خطى في البياض»، والشعر ارتحال، «درج صاعد وتهاويل كشف» والشاعر يكتب، يأخذه رعب، ويجن«وأسائل نفسي: هل أكتب حقاً، أم أحترق»، لكن الشاعر يلوذ بالموت شعراً، والاحتراق وسيلة الذات المبدعة للإسهام والمشاركة في بناء الكيان الحضاري في العالم.

«في البدء كانت اللغة»، واللغة هي الخيول التي تجر عربة التقدم والتطور العلمي والفكري في آن. وكي تحقق الأمم سيرها أمامياً عبر السلسلة الثلاثية للزمن، لابد لهذه الأمم من فك وثاق اللغة وتحريرها من أصوات الماضي التي تسكنها كي تستعيد قدرتها على السفر والانتماء للمستقبل.

الكلمات ليست وسيلة لتجسيد الأفكار، بل هي كائنات حية تفكر من خلال الشاعر وعبره، ولها تاريخ. وما يود أدونيس الإفصاح عنه، هو أن أهمية الشاعر لا تأتي من استيعابه العميق لغته وتراثه وحسب، بل من حضوره المتميز بإسهامه في إثراء اللغة وإضافته الجديدة للتراث.

فتاريخ الفكر في الوجود، ليس خطاً يمد من نقطة انطلاق واحدة مداً مستقيماً لا انعطاف فيه ولا نتوءات، بل هو خط ذو مسارات وانحرافات صاعدة هابطة، في آماد تمتلئ بالغابات والمفهومات والاحتمالات والتحولات. وبتعبير آخر، فإن للكلمات في التراث تاريخاً من التحولات. لذا، كان لا بد للشعر الأصيل أن يبدع لكلماته تاريخاً جديداً. أن يصعد من قرارة التراث، مضيفاً إلى التحولات التي أنجزها سابقوه بعداً جديداً يؤسس لتاريخ جديد من التحولات، حيث يصبح للكلمة ضوء ووهج جديد، وعلاقات جديدة، وظلال أخرى تتجدد وتتغير حسب سكنها كل مرة في سياقات مبتكرة وجديدة. وبذلك تتحول الكلمة، بتاريخها الجديد، إلى رحم حبلى بدلالات أخرى، بل بكلمات أخرى.

إن تحرير المعنى الذى آثر أدونيس أن ينهض بعبئه طول مسيرته الإبداعية، يتجاوز في رأينا حرص الشاعر على امتلاك «الكلمات» باستعمالها على وجه لم تستعمل به من قبل؛ ليس بجعلها تحمل موروثاته الفنية وخصوصيته الشعرية وحسب، بل إنه يصدر عن طموح كبير في وعي الشاعر لتحرير اللغة من تاريخها، من ربقة الزمن، من وثاق الماضي والحاضر لمنحها القدرة على التجاوز والعبور نحو مستقبلها، والانتماء إلى هذا المستقبل بجدارة.

إن فكرة النمو والتطور عند أدونيس، لا تستثني اللغة، بل تعطيها من الأهمية موقعا أولياً. لذا، فإن تطور اللغة هو أحد العناصر المكونة لمسيرة التطور الحضاري كلها.

– ٤ –

لم يتعرض شاعر عربي معاصر لمثل ما تعرض له أدونيس من انشطار في معيار تقييمه على الصعيد الفني والفكري من جهة، وفي علاقة الناس به، بين الحب الكبير والكره الدفين من جهة ثانية.

إنه دائماً في نقطة تتجاذبها قوتان متناقضتان بحدة. فهو المبدع المتفرد الأصيل، وهو العاشق الأوفى للأمة، والرازح الأول تحت وطأة عذاباتها، هو ابن التراث الوفي، بل الأكثر وفاء لإحيائه وممارسة فعل تجديده، وهو نقيض ذلك كله في آن.

(الكتاب) لا يذكّر بحالة التشابه أو التطابق بين ما يتعرض له أدونيس من هجوم وافتراء، وما تعرض له المتنبي في عصره، من حسد وسجالات نقدية مازالت مستمرة إلى الآن وحسب، بل إنه يكشف عن الجرح الدفين الذى ألم بالشاعرين كليهما، وترك أثره في إبداعهما وحياتهما الروحية في آن.

في الأعماق، وتحت منطقة الأحزان، يوارى أدونيس جرحاً يتوشح بالخيبة والألم:

ليغب ما تبقى

من ضياء الطريق:

للعداوة وجه الحياة، وللموت وجه

الصديق

(ص٢٠٤)

هذا الإحساس المتمكن من ذات الشاعر، الذى ينم عن رؤيته العداوة نزوعاً فطرياً لدى البشر، سيغلب الشاعر في زمن النص، دون أدنى محاولة منه لرد هذا الشعور أو مغالبته. فكلما عصف الألم بذات أدونيس مما لقيه ويلقاه من الحسد والذم والافتراء والتجني، هبط الدفق الحيوى في حركة النص وإيقاعه، وتعرض صوت الشعر الذى عهدناه في النص الأدونيسي قابلاً للتجدد بالدفق الموجي إلى الانحسار في المد، والإيقاع وحالة الانسجام مع الكون:

للنجوم الصداقة - (أين البشر؟)

والنجوم اغتراب وشطآن حلم

كى تعود إلى ما تغربت عنه،

أو لتبدأ ليل السفر،

هكذا قلت، واخترت عائلة من شرر،[...]

(ص٣٢٠)

تنقل التجربة الإنسانية للشاعر استحالة العثور على صداقة حقيقية بين البشر. ومن خلال بحثه عن مخرج لقبول التناقضات وتهدئة المرارات وخيبة الأمل، لا يجد الشاعر مخرجاً لمجابهة اغتراب الذات عن الآخرين إلا بعقد الصداقة مع إبداعه وشعره. إنه يلوذ بالشعر، باللغة، بكلماتها التى تضئ ليله وترسو به فى شطآن الحلم. هذه الآلام الحقيقية، التى تحرق دواخل أدونيس، لا تختلف من حيث الجوهر والمصدر عن الآلام التى كانت تتآكل دواخل المتنبى. فللعداوة فى حياتيهما أكثر من وجه، وأكثر من اسم، بدءاً بالسلطة، ومروراً بالحاسدين، وانتهاء بالأصدقاء. لذا، سنجد أنه كلما هبطت هذه الموضوعات إلى زمن النص، سيقول الشعر بنبرة حزينة، وإيقاع داخلى خفيض وجريح، سواء أكان الصوت لأدونيس أم للمتنبى على حد سواء. فى المقطع التالى ينقل الشعر غربة الشاعرين كليهما، بصوت مشبع بعمق المرارة التى تحل بمن يعيش منفياً قسرياً:

عشقتنى البحيرة، لكن من أمّروا عليها

كرهوا أن نكون عشيقين، أن نتغنى

بصفاءاتنا -

يسكر الأفق منا،

ويسكر فينا،

ويلابس أطرافنا،

هو ذا، أترحل نحو التنوخى، أمضى

مودعًا بعض ما فى، فيها -

أتراه الترحل بيتى؟

(ص١٨٥)

لكن ما يحل بالشعراء والمبدعين من التجنى وإلحاق الأذى والرفض، هو فعل متماثل، فعل واحد لا يتحدد بزمن موضوعى، لأنه قابل للتكرار والاستمرار فى كل زمان ومكان. فقد اتهم المتنبى بأنه زنديق، ثائر، وشعوبى، ونالت هذه التهم ذاتها من أدونيس والعديد من الشعراء والكتاب فى عصره. ليس المهم هنا اسم الجلاد، ولا اسم الضحية، ولا زمان الحدث أو مكانه، بل تكمن الخطورة فى استمرارية ممارسات القمع الإنسانى، لا بإطلاق التهم والإدانات العشوائية وحسب، بل أيضاً بإنزال العقاب حبساً ونفياً وتشريداً وقتلاً:

جلادون لهم أسماء

جلادون بلا أسماء

أشباح تأتى فى غارات

وحروب تجرى فى أنفاسك، بين العين

وحلمك - رعب

فى الكلمات وفى الأشياء.

(ص٢٤١)

أشباح لا مرئية، تهاجم الإنسان، تأتى فى غارات الواحدة تلو الأخرى، وحروب يشعلها الرعب داخل الإنسان، حروب فى الأنفاس، فى الأحلام، بين العين والحلم، والإنسان طريد، فريسة لغارات الرعب من الداخل، وغارات الرعب من الخارج، وارتقاء بالتصوير الشعرى بلغ حداً مذهلاً من الإضاءة والقدرة على إيقاظ وجدان القارئ وتصوره.

لكن الجرح الحقيقى الغائر عمقاً فى ذات أدونيس، لا يصدر عن تلقى الإساءة العامدة إلى ذاته بوصفه فرداً، بقدر ما يصدر عن ألمه من تمكن هذه الروح التدميرية من الأمة

بأسرها، كحالة شبه معممة تنحصر أبعادها السلبية فى حدود الأذى الشخصى للأفراد، بل تشمل الناس جميعا بالتدمير الشمولى. إن أذى المسيئين لأنفسهم أكثر خطورة وهولا من أذاهم له. فقد تحولت عادة الانصراف عن التفكير الكلى والاهتمام بالشخصى والعرضى إلى عادة عقلية سائدة عند القوم، تركتهم فى حالة من الوهن الروحى والفكرى وانعدام القدرة على الخروج من المآزق الكيانية الكبرى التى تنذر بالدمار الوشيك. فالوطن «ماحل ماحل» إلا من صرخات وأبواق رعب، والنذير يرج المكان يزلزل ذات الشاعر رعباً من هول ما يجرى فى الزمان والمكان:

لا العدو الذى بدّهم

يوقظ الروح فيهم، ويوحد ما بينهم،

لا حضور يؤاخى بين أشتاتهم،

ورؤاهم و أعمالهم نفق مغلق، وصداقاتهم

مرض آخر خلقوه لقتل الأحبة والأصدقاء،

من هم، من تراهم يكونون، يا هذه

السماء؟

(ص٢٩٥)

هكذا يبنى النص زمنه لحظة لحظة، ناقلاً وجدان الشاعر ورؤاه من حيز الشخصى الراهن إلى حيز الكلى الشامل، حيث يتجلى الجرح الذاتى للشاعر بدءاً من جرح الأمة كلها، ومن معاناة ترزح الإنسانية كلها تحت وطأتها.

إنه الجرح الروحى لنبى يعيش فى عالم من الأرواح الجريحة، جرح شاعر يعلم يقيناً بأن الذوات اليائسة، المسحوقة، المستلبة، هى الأكثر اقترانًا للأفعال اليائسة، وهو الذى يقف شاهداً على أذاهم التدميرى لأنفسهم قبل أذاهم له. إن معرفته بالحقيقة مع جهلهم لها، تقذفه إلى نقطة يتجاذبه فيها الألم من القوم والألم عليهم فى آن. يرجمونه بالحجارة فينفطر قلبه منهم وعليهم، وتتضاعف حيرته منهم ولأجلهم. وليس أقدر من أدونيس على تصوير هذه الحالة الروحية المضنية التى تفجر فى دواخله عيوناً جارية لدموع روحية لا تلمحها العيون:

خدان: عيون جارية

لدموع

لا تلمحها عين.

(ص٣١٩)

برغم ذلك، غنى ولا يزال يغنى كى يوسع آفاقهم، وأحب عذابه وخطاياه من أجلهم:

لا أزال أغنى

كى أوسع آفاقهم،

وأحب خطاياى من أجلهم،

فلأقل: إنهم هجير

وأنا فيئهم.

(ص١٥٦)

إذ يكشف النص عن معاناة الذات الكاتبة خلال نقلها للتجربة الإنسانية والأفكار والرؤى والأحاسيس والتناقضات الداخلية للشاعر، لا يسعنا إلا القول بأن هذا الدفق الهائل من الألم الإنسانى الحقيقى والعميق، لن يتحول إلى جرح فى جسد الشاعر ـ النص، بل إلى نبع جوفى لا يرى فى الجسد المرئى للنص، ولا يسمع إيقاع الهدير لحركته الغائرة. إنه هدير داخلى غائر العمق يتلبس روح الشاعر وروح النص، صاعداً هابطاً مع كل شهيق وكل زفير لروح الشاعر المتلبسة بروح النص؛ هدير لصوت ينبثق من مناطق لا ترى ، يتجاوز أطلال الكلام وركام اللفظ فى جسد النص هابطًا إلى ما تحت الأعماق ليحتف دواخل أدونيس ويتآكلها بصمت مشوب بالنشيج:

كيف لى أن أنور هذا الظلام

وأخرج من ذلك الركام؟ (ص١١٧)

ـ ٥ ـ

يفهم أدونيس الكون، من خلال الرحيل فيه وإليه والتغلغل بين مكوناته، وإرهاف السمع لما تقوله هذه المكونات. وبما أن رؤيته للإنسان «باعتباره قيمة» تتمحور حول فاعليته الإنتاجية، أو قدرته على الفعل الخلاق الذى ينقله من مرتبة المخلوق إلى مرتبة الخالق، فإنه بهذه الرؤية ذاتها، ومن هذا المنظور، يفهم عناصر الكون ومكوناته، ليصنفها عبر لغاتها التى هى أفعالها الناطقة عنها، إلى مكونات مخلوقة، ومكونات مخلوقة وخالقة فى آن.

وبما أن الحياة الداخلية لأدونيس ـ كما خبرناها عبر تجربته الشعرية برمتها ـ مطبوعة على التوجه والانجذاب نحو الحركة والتحول والتجدد، فإن اختياره موضوعاته من الواقع الخارجى يتم بناء على تلبية هذه الموضوعات للمتطلبات المنشودة على الصعيد الفنى من جهة، وتلبيتها للنداءات الصاعدة من الحياة الداخلية للشاعر من جهة أخرى. فهو ينتقى من الموضوعات ما يلبى طموحاته الفنية والفكرية، ومعارجه الروحية الصاعدة من التصميم على المفارقة لزمانية الواقع العقيم، والحشود المستلبة، بحثا عن الذرى:

إنه الريح لا ترجع القهقرى، والماء لا يعود إلى منبعه

يخلق نوعه بدءًا من نفسه ـ لا أسلاف له وفى خطواته جذوره،

يمشى فى الهاوية وله قامة الريح.[11]

أرخت هذه الصرخة التى أطلقها أدونيس فى (أغانى مهيار الدمشقى) لخطوة تحويلية كبرى فى مسار مشروعه الشعرى. فكى يقول بلغة عصره ويتجدد فيه، كان لا بد له أن يستبدل بلغة الإنشاد التموزية لغة العصف والكشف والاختراق. كان لا بد له من خلق لغة شعرية خاصة به، اكتسب فيها وعبرها كل من الرمز، والصورة الشعرية، والدال، والإيقاع، والبناء، السمات الفنية الخاصة بما سماه النقاد: لغة أدونيس الشعرية.

ـ أ ـ الرمز/ الهواء

يتحول الهواء بظهوراته ومحمولاته الدلالية المتباينة، إلى موضوع استقطب اهتمام الشاعر عبر تجربته الشعرية بكاملها. وللهواء بوصفه موضوعاً يتكرر فى النص الأدونيسى، ظهورات تتناقض فى محمولها الدلالى بين سلب وإيجاب. فهناك الهواء الراكد، الخانق، المفعم بالغبار، والمفرغ من أية دلالة حيوية:

الغبار الشريد الأصم الغبار ـ

الخطى

فوقه ورق طائر

وهواء بلا ذكريات.

(ص١٣)

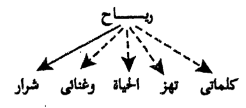
على أن أدونيس، فى الغالب الأعم، يهمل ظهورات الهواء الناقلة للدلالة السلبية، تاركاً له بوصفه دالاً أن ينبئ بما يشبهه ويذكر به، ويتبنى الهواء فى حالته العاصفة ليبنيه بناء فنياً معقداً يصيّره رمزاً لفعل الخلق والتجدد خارج الزمن.

وكى يصعد المبدع بموضوعه إلى ذرى الأوج التى يتبؤها الرمز، يتعين عليه أن يجعل هذا الموضوع قاسماً مشتركاً للمعانى الكيانية الكبرى فى الوجود. ويتحقق ذلك عبر الإسناد المتبادل بين الرمز والعديد من المكونات اللغوية الناقلة دلالات تلبى التعميم الجمالى الذى يطمح إليه المبدع:

كلماتى رياح تهز الحياة وغنائى شرار[12]

فى حال حذف «الرياح» من الصورة الشعرية السابقة، ستفرغ الدلالة فى الصورة من معنى العصف والتغيير لتميل إلى التناغم مع الحياة بإعطاء الشعر سمة هدهدة الحلم الجماعى: كلماتى غناء يهز الحياة. وبذلك يأتى المكون اللغوى الفردى «الرياح» مفعماً بالقدرة على العصف لا بالسياق الجزئى للصورة الشعرية وحسب، بل بكل سياق يسكنه وينتقل إليه من أول القصيدة إلى آخرها. ذلك أن «الرياح» بوصفها رمزاً مشحوناً بدلالات العصف، والصعود،

والسرعة، والتقدم الأمامي، والانفلات من قوانين الحد والسيطرة، عند استدخاله في الصورة الشعرية سيبعث فيها حركة الموج التي لا تني تستولد ذاتها من ذاتها. فحركية الموج، تحرض الولادة في البحار، وتحرض الهواء على نقل البذور وتحقيق الخصوبة في الطبيعة، وتدفع الغيوم لتلاقح عاصف يؤول إلى ولادة المطر. إن حضور «الرياح» بكونها عنصراً مشاركاً في صنع خصوبة العالم من جهة، وبمرورها الصاعق المنفلت من عوامل السيطرة عليها من جهة أخرى، سيحفر قنوات تتدفق بالحركة الداخلية التي ستندفع إلى كل مكون من مكونات الصورة الشعرية:




حيث ستتلبس (كلماتي وغنائي) بالحالة العاصفة للريح التي تمكنها من فعل الاقتحام والاختراق وهز الشرار. هكذا يعصف إسناد كلماتي إلى الرياح بمفهوم غنائية الشعر، ليمنح الشعر في العالم حضوراً استثنائياً. فمروره في العالم ليس عابراً ولا سطحياً، بل هو كمرور الرياح، عاصف ومثمر في آن.

هذا الرمز المفعم بالمعاني الكيانية الكبرى في الوجود، سيفجر في الصورة الشعرية حركة الصيرورة، التي ستمضي بالشاعر بعيداً عن الهنا والآن:

لايقر: الدروب شهيق له،

وزفير، ـ

حكمة الريح تمضي بعيدًا به.

(ص١١٥)

فكي نكشف حكمة الريح التي تمضي بعيداً بالشاعر لابد أن نفهم الريح بوصفها رمزاً بدلالته الأدونيسية؛ أن نعتمد فهمه بوصفه رمزاً انخلع عن أصله ومصدره ودلالته المعجمية والميثولوجية والدينية، بمجرد دخوله والتحامه بالعالم التخييلي للشاعر؛ أي بوصفه بذرة زرعت في جسد الصورة الشعرية، والنص، لتصبح جزءاً من هذا الجسد، وتفهم حسب أنظمته وقوانينه الداخلية وسيرورته وخصوصيته، وفي سياقه وسياق الأدوار الجمالية والفكرية التي يصيره الشاعر مؤدياً لها. فالرياح، في النص الأدونيسي برمته، تحيل بوجه مضمر وضمني إلى نواة مفهومية يصدر عنها الرمز ويصب فيها، هي: الاستباق. انطلاقاً من وعي الشاعر هذه المقولة، ينهض الشعر بمحاولة إعادة صياغة الذاكرة والتاريخ والواقع في آن:

الرمال كتاب الصحارى

والرياح تآويله.

(ص٣٣)

فلو خلت الصورة الشعرية من «الرياح» لانحصر المعنى في دلالة وحيدة البعد: الرمال كتاب الصحارى وتأويله. وفي ذلك حكم قاطع بموت الحضارة العربية وانتهائها. ولكن، بالإسناد الحاصل بين الرياح وتآويله (التي جاءت بصيغة الجمع لا الإفراد)، سيصعد الرمز بحركية دينامية إلى أوج المعنى، متلبساً حركة الجوهر، وكاشفاً عن حضور السلب والإيجاب، السكون والحركة، معاً وجميعاً. فإذا كانت الحضارة العربية تعاني من العقم واللاحضور الكوني بسبب فهمها من خلال هويتها الأولى وتحجرها بصورتها الماضوية الثابتة، فإن إخراج هذه الحضارة من حالة العقم واللا جدوى يستوجب إعادة قراءتها، لإعادة (تآويلها) برؤى عاصفة، جديدة، تقفز بها باتجاه المستقبل وتبعث في وجهها الشاجب الدم والحيوية:

من جهات دمشق وبغداد، تأتي رياح،

لا لقاح ولا زرع،

والثمر المر كالرمل

جاث على شجر الأزمنه، ـ

الرياح دم الأمكنة

(ص٣٠٢)

الرياح العاصفة، التى تقتلع ما يجثو على مسيرتنا من ثمار أشبه بالرمل، هى التى تبعث فى الأمكنة الدماء. إنها لا تنتمى للهواء فى حالته الراكدة، الرتيبة، وفى مروره السلبى المفرغ من الفعل. كما أنها كذلك لا تنتمى للرياح الباكية التى تكتفى بالمعرفة الانكفائية ورثاء الذات، دون أن تقدم على فعل التغيير:

صفصاف باك:

دفتر حزن

تأتى الريح إليه ـ

لا تقرؤه

ريح باكية

تتقلب فيه، وتقلبه.

(ص٣٠٧)

هكذا يحول الرمز الصورة الشعرية إلى تجربة كيانية يستدخلها الشاعر إلى حياته الداخلية، ويستبطنها فى منطقة الحدوس والرؤى. وبالتحام هذه الرؤى بالكائنات المتخلقة فى العالم التخييلى المبدع (بفتح الدال) تكتسب المكونات اللغوية للصورة الشعرية صوت الشاعر وملامح حياته الروحية بما فيها من حالات المد والجزر، والقوة والضعف، وبما فيها أيضاً من إحساس عميق بتناغم الوجود:

السماء تزركش سروالها

بتخاريم غيم وريح

والصباح يرتل أنشودة للطيور التى هاجرت ـ

صورتى، صورتى،

برج ضوء نحيل،

يترنح، والليل معراجه ـ

صورتى، صورتى.

(ص٦٥)

فالسماء، كى تكون وفية للحياة، لا تتزين بالغيم وحده بل بالغيم والريح معاً، والطيور تتعالى على ضعفها، تخلق قوة من ضعف تكوينها لتهاجر ملبية نداء البقاء. والصباح يرتل أنشودة يحيى بها مهرجان الولادات التى تحققها: السماء، والريح، والغيم، والهواء، والربيع، والطيور؛ ويحيى بها أيضاً الشاعر الذى يقيم معراجه نحو الضوء من قاع ظلمته وعذاباته.

ومع تنامى عملية إسناد الرمز والإسناد إليه، نتابع اكتشاف المزيد من التشكيلات الفنية والبنى الفكرية التى يخلقها الشاعر وتتخلق بين يديه فى زمن النص، والتى تفتح بابا لـ «أنا النص» للتلاحم مع العناصر الوافدة من الخارج على وجه يتعانق فيه الحلم والواقع حيث يتلبس حلم «الأنا» حالة الرياح ليحيل إلى إمكان تحقق الحلم فى الواقع:

سأبوح بظنى

لهب رياح سريّه

كى تنقله

للآفاق وللأصوات البرية.

(ص٦٨)

والسر الذى يود الشاعر نقله إلى الأصوات الثائرة، يتجاوز الرغبة الجامحة فى تفكيك الواقع، وهدمه كلياً لإعادة بنائه على وجه جديد، إلى العمل على الهدم لإعادة البناء:

أنتمى للرياح، توحد فى عصفها

بين وجه التراب، ووجه الفضاء،

ووجه البشر.

(ص٣٦)

من الواضح أن الوحدة الدلالية المهيمنة لا فى الصورة الشعرية وحسب، بل فى المقطع الشعرى بكامله هى: «أنتمى للرياح». فقد جاءت الصورة الشعرية مسبوقة بقول الشاعر:

أنتمي للشرر

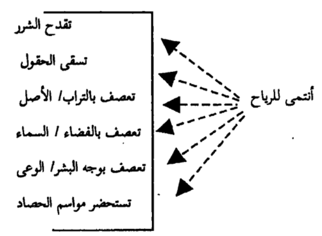
أنتمي للحصاد، احتفاء

بالحقول، لسقائها

قلقًا، ناحلاً.

(ص٣٦)

فمن هذه الوحدة الدلالية ستتفجر حركة العلاقات الداخلية لتتدفق إلى جميع المكونات الصغيرة في المقطع كله على الوجه التالي:




هذه الحركة الموجّية المتدفقة من «الرياح» تندمج بالحالة الروحية للشاعر، لتمنحه الحرية من جهة، ولتنقل صوت الشعر من نبرة الحلم والتمنى إلى نبرة اليقين وتقرير حلول الحلم بالواقع، وتحققه الفعلى بامتلاك الشاعر مفتاح التثوير والتغيير عبر امتلاكه الشعر العاصف، الفاعل. فاختيار الشاعر «الرياح» الصادرة عن حركة اندفاعية لا سيطرة عليها، ودمجها بمصيره الوجودى، لن يجعلها توأمًا لحياة روحية تكتفى من الحرية بمجرد النزوع إليها، بل يجعلها رمزًا لمن يصنع حريته بيديه:

حرًا

وأسيرًا لهواء الحرية.

(ص١٦٣)

الحرية هنا، فعل حر، ووعى نوعى، واختيار إرادى لولوج الطريق الأبعد، والأكثر محاذاة للموت. الأمر الذى يجعل الشعر وسيلة وغاية فى آن : فهو الوسيلة لتحقيق الحرية وهو الحرية ذاتها. وهو الوسيلة إلى الضوء، وهو الضوء والوهج فى آن . بل هو الوسيلة التى مكنت الشاعر من العثور على وطن آخر وامتلاكه فى آن. وطن يتجاوز به وعبره المكان المصدع والزمان المخبل، ليعلن نفسه ملكًا ـ بكيفية أخرى ـ على وطن الشعر. ذلك الوطن الذى يستأثر بامتلاكه لا ينتزعه منه أحد ولا ينفيه عنه أحد. فبصوت المتنبى، ومع إشارة الهامش إلى قول المتنبى «فالملك لله العزيز ثم لى» يقول أدونيس:

«الملك لى»

وليس لى من ذهب أو فضة أو منزل

لى رقع السحائب المبكرات الهطل،

لى الخزامى ثُنِّيتْ بصندلِ

ولى دم القرنفل

فى بلد كمثل هذا الزمن المخبل

[...].

(ص٢٣٥)

منذ نصب أدونيس نفسه «ملكًا للرياح» فى (أغانى مهيار الدمشقى) [١٣]، وجد ضالته فى «الرياح» موضوعاً يستدعيه إلى النص ليصيره رمزًا يخلق به ومنه وعلى مثاله، فيتحول إلى محرق تهبط إليه العلاقات السكونية المدمرة، لتخرج منه وقد استعادت وحدتها وحيويتها. هكذا نجد أن حضور الرمز فى الصورة الشعرية يؤسس محورًا دلاليًا مهيمنًا يتبوأ مكانة القلب من الجسد، ويؤدى عمل القلب على مستويين: الأول: توليد الإشارة تلو الأخرى ودفعها بحركة الدفق القلبية إلى ما قبل الرمز وبعده من المكونات اللغوية، امتدادًا وارتدادًا منه وإليه. والثانى: استحواذه على فاعلية حيوية وتحويلية فى آن. فكما يهبط الدم الملوث إلى القلب فيخلصه من شوائبه ويعيد ضخه نقيا إلى الجسد، تهبط العلاقات السكونية إلى الرمز، فيشحنها

بطاقة دلالية تعيد إنتاج المعنى وتعيد إلى العالم توازنه ووحدته فى آن.

بقراءة الريح رمزاً ذا دلالة أدونيسية، أى خارج ما يعنيه فى المواضعة اللغوية ومصدره الدينى أو الأسطورى، يتضح لنا أن الرمز فى النص الأدونيسى، يتجاوز بديناميكيته الحركية الفكرة التى يمثلها ليصبح بحد ذاته، حركة للخلق المتدفق الأبدى؛ أى للصيرورة. فالرياح بحركيتها المكثفة، لا تمكن الرمز من تجسيد الاختراق، والحضور الصاعق والحركة العصية على الترويض وحسب، بل تجعله أيضاً مولداً لحركة أبدية للتخصيب الكونى.

وبتعبير آخر، تجعله رمزاً «لقيمة عليا» تمايز بين البشر وتخص بعضهم دون الآخر بقيمة إنسانية عليا. فنهوض الحضارات الكبرى عبر تاريخ الوجود، لم يؤسس له الإنسان المنكفئ على سلبيته وتصدعه ويأسه، بل الإنسان الفاعل الذى يتجاوز العرضى والزمنى بالبناء للمستقبل قبل مجيئه.

هكذا تتمكن الذات الكاتبة من تذويب الذات بالفعل الخلاق، الأمر الذى يمكنها أيضاً من انتزاع الحرية والسيادة والملك لنفسها على وطن تخلقه لنفسها بنفسها:

ورق الصفصاف منديل وللريح يدان

إن البهلول فى أعراسه/ ملك

كرسيه الأرض وتعطيه الرياح الصولجان(١٤)

هل تتضمن الريح إشارة إلى حكمة معينة؟ ماحكمة الريح وإلى أى شئ تشير هذه الحكمة فى قول الشاعر:

وجعلنا الرياح/ لغة وقصائد للآخرين (١٥)

إن النواة الفكرية فى النص الأدونيسى تتميز برفضها الاكتمال بالتحديد المفاهيمى، وبقائها مفتوحة لما تستدعيه السيرورة الإنسانية من تأويل يتجدد بتجددها. فالاستباق، والفعل الخلاق، كلاهما يتضمنان سمة «الإطلاق» . الأمر الذى يخرجهما بالضرورة من حدود الحكمة بوصفها رسالة فكرية ناجزة، ويدخلهما فى إطار القيمة المطلقة.

بناء على ذلك، فإن الرمز «الرياح» يتحول من كونه علامة لحكمة معينة بحد ذاتها، إلى حركة للخلق الأبدى، تستولد ذاتها من ذاتها فى كل زمان ومكان. ذلك ما يسميه رولان بارت بـ «مجرة الدلالات»، وما يشبهه يسورى لوتمان بـ:

حبوب القمح التى تتضمن فى داخلها نظام تطورها عبر امتداد مستقبلها. إذ إنها ليست معطى يوجد مرة واحدة وإلى الأبد على وجه محتوم لا يتغير أبداً.(١٦)

إثر قراءة الصورة الشعرية عبر اقترانها بـ «الرياح» رمزاً ذا دلالة أدونيسية، تنتهى بنا القراءة إلى القول: إن الإنسان الذى يملك قيمة إنسانية عليا فى تاريخ الوجود، هو الفعل والفاعل، الغاية والوسيلة، الوهج والضوء، ومحور البدايات والنهايات معاً وجميعاً.

إنه لا يملك ذاتاً تبشر بالضوء وحسب، بل ذاتاً تشارك بفعل ما يجعل ولادة هذا الضوء فى المستقبل إمكانية قائمة ومتوقعة، بل فعلاً آتياً:

سأكرر هذا الرهانْ :

يتقدم نحوى

زمن ضد صحراء هذا المكان،

وصحراء هذا الزمان.

(ص٥٨)

خارج بنائيته المعقدة، رمزاً ذا حركية مكثفة تمكنه من توليد الضدية، فإن للهواء فى (الكتاب) ظهورات عديدة فى الصورة الشعرية، يتجلى فيها ضمن إطار دلالى يبث الإشارة تلو الأخرى للكشف عن علة وجوده واحدا من المكونات أو العناصر التى لا تستقيم دونها حياة:

أتخيل أنك تصغى، ترى فاطمه:

جسمها ذائب فى الفضاء

والدروب إليها الهواء.

(ص١٧٨)

وردت هذه الصورة فى الهامش الشعرى المخصص للمرقش الأصغر، وهو عم طرفة بن العبد. وقد اشتهر بحبه فاطمة بنت المنذر وبجماله. وترسم المخيلة الشعرية لأدونيس قصة هذا الحب المرفوض اجتماعياً والمحكوم عيه بالقتل مسبقاً على الوجه التالى:

أتخيل تلك البوادى ونباتاتها الساهمه

تتحدث عن فاطمه

عن جمالك، مستسلمًا

للشباك الحبيبة ــ تلك الشباك (الخيوط) التى

نسجتها خطاها

( المقطع الشعرى نفسه)

إن خطى فاطمة فى البوادى تبلغ فى بهائها وسحرها ما يجعلها تنسج شباكاً توقع فى حبائلها، لا خيال الشاعر العاشق لها وحسب، بل خيال أدونيس وخيال القارئ أيضاً. بل إن سحر هذه الخطى يتجاوز ذلك ليؤنس نباتات البوادى، يخلق لها وجوهاً ناظرة وعيوناً ساهمة وأصواتاً سادرة فى الحديث عن فاطمة. هذا السحر الطاغى الذى تفجره خطى فاطمة فى البوادى فيحيى من فيها ويؤنس ما عليها، سيسوغ للشعر أن يفتت حضورها المادى الجسدى، ليخلع عليها بعداً ملائكياً استثنائياً يمنحها حضوراً أبدياً فى الغياب. فهى رغم غياب جسدها خلف الجدران فى قصر والدها، حاضرة ذائبة فى كل ذرة من ذرات الفضاء. وإن كان ثمة دروب للقائها، حلماً أو خيالاً، فالدروب إلى لقائها هى الهواء.

فى صورة شعرية أخرى، يتجلى الهواء، لا بوصفه رمزاً، بل مكوناً لفظياً مهيمناً فى الصورة الشعرية، يصبح بمثابة محور مشبع بإشارات تبث الدلالة عن دور الشعر وأثره فى الوعى الجماعى، بثاً خفياً لا مباشرا:

تجفل المدن النائمه

من خطاى ــ تحك أساريرها

بالمكان، وتفرك أهدابها

بالهواء، هوائى على وجهها

شملة هائمه.

(ص٣٠٨)

ماذا يفعل الشعر كى يوقظ المدن النائمة؟ وبتعبير آخر، كيف يرى أدونيس إلى ما سيتركه (الكتاب) من أثر على الوعى الجماعى؟ رغم ما حفل به (الكتاب) من كشف فاجع عن تعنت السلطة العربية وبطشها الدموى عبر التاريخ، تنقل الصورة الشعرية السابقة رؤية أدونيس إلى دور الشعر بكونه لا يتجاوز حدود التشويش على الوعى السائد، والعقول المستسلمة إلى النوم فوق الأمجاد الماضية. فالشعر يملك القدرة على الكشف لا على التغيير؛ لأن التغيير يستدعى فعلاً جماعياً ويستحيل على الصعيد الفردى:

فردًا ــ من أين لفرد أن يصنع ثوره

إلا فى كلمات، فى أوراق؟

[...].

(ص٢٩٣)

والكشف عن الحقيقة فى وجهيها المظلم والمضىء، يأتى فى (الكتاب) كما فى النص الأدونيسى بكامله مشحوناً بالشك والقلق ومسكوناً بالسؤال دون حل أو جواب. انطلاقاً مما سبق، تحمل الصورة الشعرية نبوءة أدونيس لما سيتركه (الكتاب) من أثر على المدن النائمة يتراءى للشاعر مروره بالمراحل التالية: ستجفل العقول مما سيكشف عنه الشعر فى مرحلة أولى. أى ستنفر منه وتشرد عنه خوفاً من الرعب الغامض من مواجهة الحقيقة ومعايشتها. فى مرحلة ثانية، ستحك المدن أساريرها بالمكان، ستتلمس تقاطيعها وتحس بما تركه المكان على ملامحها من ندوب وغضون. بعد ذلك، سيكون الهواء مهيأ لمداعبة أهدابها المغلقة وإيقاظها من نوم طويل. الأمر الذى يجعل مرور الشعر على المدن النائمة كمرور النسيم الهائم على الوجوه النائمة. فالشعر، على الصعيد الإجرائى، لا يحقق إنجاز فعل معين للمدن؛ إذ يقتصر فعله على المشاركة فى إيقاظها لتنهض بدورها بأعباء ما يترتب عليها إنجازه من فعل لا بد أن يكون جماعياً.

فى معرض تعليقه على الحركة المتبادلة بين الكاتب والمتلقى، يقول يورى لوتمان: «إن النص يختار قراءه كما يحلو له». غنى عن القول أن هناك علاقة تتسم بالنشاط والفعالية التبادلية بين النص والقارئ. فالنص يحاول أن يفرض على القارئ نسقه الخاص من الشيفرات والإشارات الدالة، والعكس صحيح. على أن مثل هذه العلاقة التبادلية لا تكون ممكنة إلا بوجود ذاكرة مشتركة بدرجة ما أو إلى حد ما. (١٧)

وبما أن هذه العلاقة، هى علاقة قائمة فى (الكتاب)، فإن براعة أدونيس ـ كما يبدو لنا ـ لا تصدر عن اختياره قراء نصه كما يحلو له، بل تكمن فى قدرته على دعوة القارئ ـ أو توريطه ـ فى أن يكون صديقاً قريباً يشاركه لعبته المفضلة فى إرسال الإشارات وبثها. هذا الحوار المتبادل الذى يخلقه النص بين المنشئ والقارئ، يضيف إلى كل منهما ثراء جديداً ويميزهما بقيمة خاصة خارج النص ذاته. ذلك أن اختيار أدونيس الموضوعات التى تتطور عنها صور وتترجم حالات عديدة، يجعل من موضوعاته رموزاً للأدب الإنسانى وليس مجرد موضوعات منطقية (١٨).

من هنا، تكمن قدرة أدونيس على تحويل الخطاب الخاص إلى خطاب كلى، شامل لعذابات الإنسانية وتجاربها عبر أفراحها وأتراحها فى العتمة والضوء، معاً وجميعاً. ذلك أن بناءه لطبقات المعنى فى المكونات اللغوية [كما فى صورة عشق المرقش فاطمة] من جهة، وبناءه الرمز من جهة أخرى، بمرونة وديناميسة وثراء شديد الخصوبة بالمعنى، يجعل للكلمة/الرمز، طبقات عديدة ومتنوعة، كالحياة نفسها.

ـ ب ـ الرمز: الماء

لأدونيس حضور نوعى إزاء الطبيعة ومكوناتها، يتسم بميزتين. الأولى: استقلال نشاطه الروحى عن المادة الموضوعية بما هى موجودة بوصفها معطى. والثانية: تمحور نظرته إلى الطبيعة حول نقطة جوهرية، هى فعل التجديد والخلق الذاتى الذى تمارسه الطبيعة بوصفها كلاً لا يتجزأ. هذه الرؤية للطبيعة من منظور الصيرورة، تمكن أدونيس من تجاوز الحدس الحسى ـ المكانى، والحدس الصوفى، إلى الحدس فوق العقلى بما هو وعى الفكر ذاته.

ولئن بدا الإنسان فى النص الأدونيسى جزءاً من الطبيعة، أو «عالما صغيراً» خاضعاً للقوى الطبيعية نفسها التى يخضع لها «العالم الكبير»، فإن محور العلاقة بين العالمين ـ الموجود والوجود ـ يتجسد بتلبية الإنسان والطبيعة نداء الوجود بالعمل على ديمومة الخلق الذاتى، وفاء واحتراماً لديمومة الحياة فى مستقبل أبدى.

انطلاقاً من هذا المحور الركيزى فى تفكير أدونيس، ننتقل إلى ما ينتقيه من عناصر الطبيعة باعتبارها وسائط لغوية يجرى تحويلها إلى رموز ذات خصوصية وفرادة قائمة بذاتها فى تجربته الشعرية.

غنى عن القول، أن للعالم بعناصره الأربعة، تجليات مرئية وكثيرة الحضور فى النص الأدونيسى ـ وبما أن اختيار الشاعر لوسائط التعبير اللغوية جزء من عالمه المتخيل، فإن ذلك يمكننا من القول بأن اختيار أدونيس للدوال الممثلة لعناصر الطبيعة يساعد فى الكشف عن السياق العام لتصوره عناصر العالم الواقعى وليس عن الحركية النوعية لهذا السياق. فرصد الكلمات التى تحتضن الموضوعات وتجسدها، أعنى على وجه الخصوص الموضوعات الأكثر خصوصية ومحسوسية وحضوراً فى النص الأدونيسى: النار، والريح، والأرض والطوفان، لن يمكننا من بلوغ الخصوصية الفكرية لأدونيس، ولما يتضمنه مشروعه الشعرى من وعى متوقد بالأهداف الوجودية الكبرى. ذلك أن تجسيد الموضوعات التى تستحوذ على اهتمام الشاعر فى كلمات، يبقى تجسيداً صورياً لها. فنظرة الشاعر إلى العالم، ورؤيته علائق عناصر هذا العالم بالفضاء الكونى، إضافة إلى موقفه الذاتى من ذلك كله، يبقى بعداً ضمنياً يتخفى وراء الموضوعات ويحدد بنيتها فى آن.

فالشاعر يجتذب موضوعه من الواقع الخارجى، سواء أكان يحمل له وعنه رؤية مسبقة أو لا. وبمجرد الدخول فى زمن النص، يحول التصور الخلاق الذات الواعية بعواطفها ومشاعرها واستجاباتها النفسية، إلى ذات تتسامى فوق خبراتها التجريبية بحثاً عن جوهر موضوعها. وفيما هى توجه قصدها لرصد الظهورات المتعددة لموضوعها فى الواقع، وفهم العلاقات الخفية لتفاعل هذا الموضوع مع العناصر المكونة له ومع الموضوعات الكبرى فى الوجود، تخضع الذات الكاتبة

نفسها «لتحولات» يمليها انتقالها من التفكير بالجزئي إلى التفكير بالكلي. ويلبث الشاعر على هذه الحال باحثاً عن ضالته بالامتداد والارتداد من الموضوع وإليه، حتى تحين لحظة الخروج من القصيدة، حيث يكتمل القصد بالعثور على جوهر الموضوع الذي يشغل الشاعر.

هذه التحولات التي تخرق صاحبها لتبني زمنها، تجعل لكل لحظة من لحظات الإنشاء الشعري سمتها المغايرة لسواها، مما يجعل الخوض في أي من الخصائص الفنية في لغة أدونيس الشعرية، رهيناً بالارتكاز إلى خصيصة تحولات المعنى في شعره، حيث يكون فهم آلية تحولات المعنى شرطاً يتم به وعبره فهم الفوارق الدالة التي تتجسد في ائتلاف عناصر المعنى حيناً وتناقضها أحياناً أخرى، بغية الوصول إلى ما يثوي متسربلاً بالصمت في مساحات الظل والغياب: معنى المعنى. ذلك ما حاولنا انتهاجه في قراءتنا المتقدمة: للصورة الشعرية و«الرياح» رمزا محورياً لها، وما سنحاول الصدور عنه في قراءتنا التالية: «الماء» رمزاً محورياً لها أيضاً.

كيف تأتلف عناصر المعنى وتختلف أو تتناقض في الصورة الشعرية الواحدة؟ بل كيف نبحث عبر تحولات المعنى عن معنى المعنى الذي يعيد للصورة حيويتها وانسجامها عبر الماء رمزاً محورياً فيها؟

الربيع يقول، وقال الخريف وقال

الشتاء:

يلبس الافق ثوبًا طويلاً

لكي يحسن البكاء.

(ص٢١٠)

تحمل الصورة الشعرية هنا في مستواها المباشر دلالة سلبية بما يبثه البكاء من إشارة إلى الحزن والغم والاكتئاب. وتأتي شهادة الفصول الثلاثة لتؤكد حضور الأفق بحالة البكاء. فالمعنى المباشر للصورة الشعرية الذي تشهد الفصول الثلاثة على حضوره هو: يمتد الأفق امتداداً طويلاً كي يكون بكاؤه طويلاً أيضاً.

هذا التأويل يستحضر في مرحلة أولى سؤالين. الأول: أين هو الماء بوصفه رمزاً محورياً في هذه الصورة؟ والثاني: هل ثمة ما يمكن أن يعصف بالدلالة السكونية السابقة (البكاء) ويمحوها، ليعيد بناءها بوصفها دلالة حيوية؟ للإجابة عن السؤال الأول، نعيد قراءة الصورة الشعرية بالصدور عن رؤية دلالية مغايرة تحتمل القراءة على الوجه التالي:

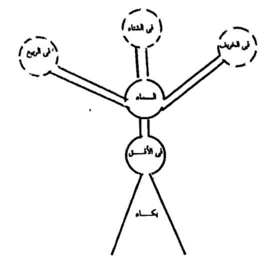
الخريف: فصول بداية المطر، يرطب الكون بعد جفاف ويلقح الأرض والشجر.

الشتاء: يغمر بالماء رحم الأرض ورحم الشجر.

الربيع: يصعد بماء الحياة من الجذور إلى الأوراق والزهور وإلى الثمر.

الأفق: هو الفضاء والسماء، موطن الرعد والبرق والسحاب، وموطن المطر.

إذا قرأنا الصورة الشعرية على هذا الوجه التأويلي، تمكنا من الإحساس بحضور الماء، رمزاً محورياً، حضوراً عميقاً لا مرئياً، حيث يعمل الرمز من داخل المستوى العمقي اللامباشر للصورة، على مد العلاقات الداخلية إلى: الربيع ـــ الخريف ـــ الشتاء ـــ الأفق. لكن كل ذلك لا يسوغ لنا العثور على معنى المعنى؛ أي على الدلالة الضمنية الثاوية في الغياب، التي تمكّن المعنى من تجاوز السلبية السكونية إلى الحيوية الإيجابية. حيث مازالت قراءة الصورة ضمن الإطار الدلالي التالي:

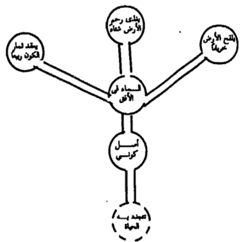


وبذلك يبقى الماء فى الأفق مرتبطًا بمفهوم الحزن والبكاء، بل تبدو أمطار السماء كأنها البديل اللفظى للدموع التى تسيل بالبكاء.

من الواضح أن القراءة السابقة للصورة الشعرية اعتمدت إرجاء قراءة الفعل (يحسن) بوضعه بين قوسين، واكتفت بالتركيز على الكشف عن الحضور الضمنى للماء، رمزًا ذا حركية مكثفة تمكنه من دفع العلاقات إلى المكونات اللغوية للصورة واحدًا تلو الآخر. إذا رفعنا القوسين عن فعل (يحسن) وأعدنا قراءة الصورة الشعرية للوقوف على ما يتركه هذا الفعل من أثر دلالى على الصورة الشعرية كلها، نجد أنه للوصول إلى ذلك لا بد من الإجابة عن السؤال التالى: كيف يحسن الأفق البكاء؟!

إذا كان الإنسان «يحسن» فعل الشئ عندما يبذل قصارى جهده وأحسن ما يستطيع فعله، فكيف يبذل الأفق قصارى جهده، ولمن يبذل أحسن ما يستطيع فعله؟

الإجابة عن السؤال تستدعى إعادة قراءة الصورة الشعرية من خلال ما يبثه الفعل «يحسن» من إشارات دلالية ضمن هذا السياق:




وتقرأ الصورة على الوجه التالى: يبذل الأفق قصارى جهده ليكون وفيًا لدورة الفصول.

وكى يبذل لدورة الفصول أقصى ما يستطيع فعله، يلبس رداءً طويل الامتداد، كى يتمكن من إيصال المطر إلى الأرض عبر امتداده الطويل:

حيث يلقح الأرض بالماء فى الخريف،

ويغمر رحم الأرض بالماء فى الشتاء،

ويصعد بالماء إلى الزهر والثمر فى الربيع.

فالماء أصل، وأساس

يبعث فى الكون ديمومة الولادة والحياة.

والأفق يلبس رداءً طويلاً

لكى يكون وفيًا لدورة الحياة... لأبدية الحياة.

هكذا يجسد الفعل «يحسن» قوة دلالية مهيمنة، تمكنه من إنتاج دلالة ضدية تمحو الدلالة السلبية التى يشير إليها البكاء، وتستبدل بها دلالة حيوية دينامية هى: الوفاء لأبدية الحياة. وبتعبير آخر، تعمل الجملة «يحسن البكاء» بكثافتها الدلالية العالية، على نقل الصورة الشعرية من الجزئى إلى الكلى، الكونى. حيث تنتشل الكتابة الشاعر من استجابته لحالة الحزن التى تشى بها رؤيته الأفق باكيًا، لتذرع به الكون عمقًا وعلوًا ليشهد زواج الأرض والسماء والولادات الكونية الواحدة تلو الأخرى.

أضف أن جملة «يحسن البكاء» تمكن القارئ من تعليق ما حكى عنه النص وصرح به بين قوسين، لتذرع به أيضًا أرجاء الكون، ليسمع ما لم يقله الربيع والخريف، ولا الشتاء والصيف، ويشاهد ما يتحقق عبر الفصول من إزهار وإثمار وإعشاب، واستجابة لنداء الوجود بالتفتح الكونى.

هكذا يجعل الشاعر التيه بيتًا له، باحثًا عن سر الوجود:

ينزل الشاعر فى التيه،

كمن ينزل بيتًا ـ

هكذا يحمله الكون إلى محرابه،

ويرى السر عيانًا.

(ص٢٠٣)

للمـاء فى النص الأدونيسى ـ شأنه فى ذلك شأن الموضوعات الأخرى ـ حالات تتباين من حيث الحالة التى يتسم بها حضوره بوصفه موضوعا. فكل ماء راكد مستنقع فى المكان، يأتى مفرغًا من أية دلالة حيوية، ويكون مفعماً بدلالة الانتهاء والموت:

وقد تأتى الغيوم، التى تذكر بالمطر، مفرغة من الماء والحركة:

لا غيوم ترن خلاخيلها، ـ

الحقول اكتست بزفير نباتاتها،

والغصون انقباض

فى وجوه الشجر:

هل يجئ المطر؟

(ص٢١١)

إن أنسنة الطبيعة (الغيوم، الحقول، الشجر) تتم فى الصورة الشعرية مع تفريغ فعل الأنسنة من مقومات الحياة بما هى: الحركة والماء والهواء. فالغيمة فى الأصل هى الغيمة الأنثى المفعمة بالحركة والارتحال نحو الغيوم الأخرى لتتلاقح معها، فتصبح حبلى بضوء البرق، وصوت الرعد، وتتهيأ لولادة المطر. لكنها كما طرحتها الصورة هنا تأتى مفرغة من فطرتها وما وجدت له وعليه. إنها مفرغة من الحركة [لا ترن خلاخيلها]؛ وتفريغها من الحركة يحولها إلى غيمة عقيم: لا صوت، لا ضوء، لا رعد ، لا برق، ولا مطر. لكن قصور الغيمة أو تخلفها عن أدائها فى الوجود سيكون له أثر سلبى على سواها. فالحقول مخنوقة بهواء راكد، فاسد، متسخ، مغبر، الأمر الذى يعطل الشهيق، ويترك النباتات لتكتفى بزفيرها. والانقباض حالة تعم الكون. الانقباض فى وجوه الشجر والبشر بانتظار المطر.

تطرح الصورة الشعرية الحركة بوصفها قيمة، بوصفها علة لوجود الموجود أكان إنسانًا أم نباتًا، غيمة أم حقلاً، أم غير ذلك من الموجودات التى تسرى فيها دورة الحياة. إذا فرغ الموجود من الحركة، آل الوجود إلى الفناء. فمجئ المطر فى الطبيعة رهين بنشاط الحركة، ومجئ الحركة فى الإنسانية رهين بنشاط الوعى، وتفتح البصر والبصيرة:

أرض ـ قطعان غيوم

يرعاها رعد أعمى

(ص٢٧٧)

وفى الصورة إشارة إلى الاغتراب فى مفهومه المعاصر. حيث يجرى استلاب الإنسان من حريته وإرادته وفرديته، لاختزال أبعاده الإنسانية فى بعد واحد، حيث يتحول الإنسان ذو البعد الواحد إلى ظاهرة معممة، إلى شئ؛ إلى رأس فى قطيع يساق إليه سواه، من قبل سلطة عمياء، أو حضارة صوتية مفرغة من البصر والبصيرة.

ومن الطقوس الإبداعية الجديدة فى الصورة الشعرية، طرح أدونيس الغيوم، لا فى حالة الكف عن الحركة وحسب، بل فى حالة جمود الماهية:

شرب اليأس ماء الرجاء، وصير

إبريقه دواة

والطيور غيومًا ـ جمد الماء فيها.

[...]

(ص ٢٠٧)

فإذا قرأنا «الطيور» رمزاً لمن ينعمون بالأجنحة والقدرة على التحليق، أمكننا قراءة الصورة الشعرية على الوجه التالى: لم يبق للشاعر من رجاء يطفئ يأسه سوى حبر الكتابة. لكن الشعر لا يملك تغيير الحقيقة، بل يملك الكشف عنها. والحقيقة برؤية الشاعر هى: أن الحرية، أى التحليق بعيدا عن حالة الموت المميش فى «الهنا» و «الآن» أصبح مستحيلاً. فكل محاولة للتحليق علواً أو أماماً أصبحت أشبه ما تكون بغيوم تجمد الماء فيها.

وتشير الصورة الشعرية، هنا، إلى أن الوصول إلى حالة التجمد والتحجر، هو بمثابة الانتهاء والعدم. فحضور الإنسان

فى العالم دون الحركة بما هى المشاركة فى الكيان البنائى للوجود، يجعله حاضراً بحالة المفعولية لا الفاعلية. لكن مكوثه طويلاً بهذه الحالة سيؤدى إلى تحجره فيها، ويؤذن بخروجه من خانة الأحياء إلى خانة الجماد:

لم يعد فى جسدى موج لكى يحمل ماضى

ولا أملك إلا

شررًا يسبح فى صدرى، ولن أكشف

أسرارى إلا للشرر، ـ

سر هذا الزمن القاحل فى ماء حجر

(ص١٤٤)

بعد القراءة، والعثور على كل هذه التحولات الإبداعية التى تتم بين عناصر فى الغياب، لا يسعنا إلا أن نتساءل: هل ثمة فكر يملك جمع الحضور المتفرق للزمن فى لحظة واحدة، ويمنحها قوة توليدية، كما فكر الشاعر فى زمن الفعل الشعرى؟

بقراءة ما يتوارى تحت السطور وخلف الموضوعات، نتمكن من العثور على رؤية أدونيس التالية: إن الانسلاخ عن المشاركة الذاتية فى الكيان البنائى للوجود، هو كالسفر فى عربة بلا خيول. والكيان البنائى للوجود يتأسس فى جوهره من :

استئناف قيم الماضى الإنسانية والحقيقية من منظور القوى الجديدة التى تخلق المستقبل. إنه استئناف يستطيع وحده، العثور على الكلية التى هى القيمة الجوهرية لكل حياة أصيلة للفكر.(١٩)

ذلك ما يطرحه (الكتاب) عبر كشفه عن تاريخ الفكر العربى فى جوانبه المظلمة والمضيئة فى آن.

وتأتى أهمية هذه الرؤية من صدورها عن رؤية أخرى تشكل خصوصية فكرية فى ذات أدونيس ومشروعه الشعرى برمته. ذلك أن شعره لا يحمل رسالة فكرية تتجسد بالدعوة إلى العمل بالمشاركة فى الكيان البنائى للوجود، منظوراً إلى هذا العمل بوصفه واجبا مفروضا على الإنسان من الخارج، بل إن المشاركة فى حد ذاتها تبدو له كأنها تصدر عن نزوع فطرى طبعت عليه الكائنات الحية إطلاقاً. ويكشف لنا ذلك عن إدراك أدونيس العميق للفلسفة الهيدجرية وإعجابه بها فى آن، ذلك أن الشاعر يفصح عن إيمانه العميق بأن الموجود، لم يوجد عبثاً، أو دون علة. فالإنسان، وكذلك جميع عناصر الطبيعة ومكوناتها «وجدت لا بوصفها قاطنة فى إشراقة الوجود وحسب، بل بوصفها مشاركة فى صنع هذه الإشراقة»،(٢٠) وكل ما شارك فى هذه الإشراقة «هو الدائم، الذى يدوم وتفيض أنواره كلما ظهر الوجود بغتة».(٢١)

هكذا تظهر «قيمة» الموضوعات المختلفة فى النص الأدونيسى، من خلال أدائها الفطرى، التلقائى، للمشاركة فى إشراقة الوجود:

يجهل النبع من أين يأتى، إلى أين

يجرى ـ جهله علمه:

ملك، والطبيعة كرسيه (ص٧٦)

الوردة تتفتح لأنها تتفتح، والنبع يبذل ماءه للطبيعة، يجهل من أين يأتى وإلى أين يجرى. يحفر بمائه مجرى لمائه، ويغير مجراه ليبقى أميناً، ليحمى بقاءه، فجوهر وجوده فى حركته، وموته فى ركود حركته، لكن «يركض النهر وراء مائه ولا يمسك به».(٢٢) إنه ليس قاطناً فى إشراقة الوجود، بل مشارك فى صنع هذه الإشراقة بعطائه المجانى. إنه خالق الفرح الكونى، ملك يتربع على عرش الطبيعة.

بناء على قراءة القسمات الباطنية لأدونيس، تلك القسمات التى لا ترى وإنما تعرف بمدى الولادات الروحية التى يختزنها النص فى بواطنه، نقدر أن نقول: إن الماء فى حالته المائجة، الهائجة، هو الموضوع الأقرب إلى الحياة الروحية المتوقدة للشاعر. ولطالما استدخل أدونيس البحر/ الموج، رمزاً محورياً فى الصورة الشعرية، فى ديوانه (مفرد بصيغة الجمع) تمثيلاً لا حصراً. أما فى الكتاب، فقد تجلى ميله إلى تبنى الماء : مطراً، غيماً، سحاباً، بوصفه رمزاً تكرر وروده فى العديد من الصور الشعرية:

سفن الحلم تجرى على متن هذا

الهواء،

حاملات جرار الأغانى لرى

الفضاء.

(ص٢٨٣)

ليس المهم فى الصورة تشبيه حلم الشاعر بسحائب كمثل سفن تجرى لرى الفضاء، بل تلبس هذه السحائب بحالة النهر. فالنهر يجرى، يتحرك، يغير مجراه، يجهل من أين يأتى، إلى أين يجرى، لكنه يستمر فى حركته وجريانه كى يروى الأرض، كى يروى الحياة. وحلم الشاعر يجرى، يمخر الهواء لرى الفضاء. وفى صورة أخرى يقول:

أتراها الغيوم: خيام من الدمع،

أم سفن من دخان؟.

(ص٦٣)

تعتمد هذه الصورة الشعرية المفعمة بالحس الصوفى، على الوسيلة الأثيرة لدى أدونيس. وهى: انتهاء كل قفزة فكرية يمارسها إلى قطاع لا يملكه: هو السؤال. السؤال الذى يتحول فى شعره إلى موضوع للفكر:

أتراها الحياة امحاء الشواطئ،

والموج فىّ وفيها هو الراحل؟

(ص١٩٥)

لكن الجواب الذى نحظى به فى النص بعد سيل من الأسئلة - إن كان ثمة جواب - يأتى ليثير مزيداً من القلق والغموض:

حيرتى أن قلبى نبع ورأسى حريق.

(ص٧١)

وميل أدونيس فى (الكتاب) إلى استدخال الماء فى حالة الغيم والنبع والمطر والبحيرة والسحاب....، رمزا فى عديد من الصور الشعرية، لا يعنى عزوفه عن موضوعه المحبب: البحر/ الموج:

فطرة الشعر فى بحره

أن يكون مريدًا

لا لشطآنه - بل لأمواجه.

(ص٢٠٠)

إن اختيار الشاعر موضوعه يعكس ما طبعت عليه حياته الداخلية (إنسان الداخل)، كما يعكس أبعاد العلاقة القائمة فى تجربته بين الداخل والخارج. وإذا كانت الموجة، بدلالتها المكثفة فى (مفرد بصيغة الجمع) قد اختصرت الديوان بأكمله بجملة شعرية واحدة: «وقالت الموجة أنا المستقبل»[٢٣]، فإن الصورة الشعرية السابقة تختصر هنا رؤية أدونيس الشعر والمعرفة والعالم فى آن.

فالبحر فى جوهره ، بوصفه واحدا من أهم العناصر المكونة للوجود، يستمد استمراريته من حركة الموج لا من سكون الشواطئ. فإذا فرغ ماؤه من حركة الموج فقد حركة الجوهر، فقد ديمومته وقدرته على الدفق الأبدى للحياة. فالموجة ترتفع وتعلو كى تنظر إلى الكون من عل، وتدعوه فى الوقت ذاته كى ينظر إليها[٢٤]. وإذا كان الشعر قد تلبس حالة البحر فى الصورة الشعرية، فإن فطرة البحر فى انتماء حضوره للحركة لا للسكون، تصبح هى ذاتها فطرة الشعر. وانطلاقاً من صدور قيمة النتاج الشعرى عما يتضمنه من خصوصية معرفية وفنية فى آن، فإن الإبداع والمعرفة، كليهما، لا يحققان الاستمرارية بتجاوز الزمنى والعرضى إلا بمقدار ما يحققان من التحرك نحو التجدد الذى يمليه التطور المعرفى والإبداعى عبر الزمن:

الكتابة؟ هى لحبرك موج

الترحل، واهمس لشطآنه

أن تظل بلا مرفأ.

(ص١٠٨)

تنتهى بنا القراءة السابقة إلى الأمور التالية:

أ ـ إن رؤية أدونيس للوجود والأشياء والموضوعات تنطلق من منظور صيرورة الجوهر.

ب ـ إن الموضوعات التى يصيِّرها الشاعر رموزاً، تدل على الشئ ونقيضه حسب ظهوراتها المختلفة، فهى تتلبس بحالة السكون تارة، وبحالة حركة الجوهر تارات أخرى. فقد ظهر الماء فى القراءة السابقة رمزاً محملاً بالدلالة السلبية فى حالة السكون، وبالدلالة الحيوية فى حالة الحركة المفعمة بالتحول (البرق، الرعد المطر، الموج).

جـ ـ إن رؤية أدونيس لوحدة النقيضين فى الوجود تتطابق مع رؤية هيدجر لمفهوم الحركة والسكون. (٢٥) «فالسكون فى معناه الدقيق ليس غياباً للحركة بل هو يمثل تجمع الحركة [...] حيث إن هذا التجمع ينتج الحركة ويحتفظ بها فى حالة كمون. أى أن الحركة تنبنى فى السكون». (٢٦) لذا، فإن كل ظهور للغيم فى حالة السكون: (لا غيوم ترن خلاخيلها) هو ظهور لسكون فى حالة تجميع الحركة والاحتفاظ بها فى حالة كمون.

د ـ إن الرمز فى النص الأدونيسى لا يدل حسب سياق الصورة الشعرية أو أى سياق جزئى فى النص. ذلك أنه يملك طاقة حركية عالية تؤهله لذرع حقول المعنى المنتشرة ما بين المحاور والأطراف مع بقائه محافظاً على وحدته وتماسكه فى آن. بل إنه قد يفرز دلالة ضدية تعصف بسياق القصيدة خارج ما يعلن عنه النص. أى فى معزل عن رغبة الشاعر وما يميل إلى التصريح به.

هـ ـ إن الرمز، رغم هذه الحركة المكثفة التى تؤهله لمد العلاقات إلى العناصر المتهافتة فى الواقع المعيش، لا يقوم بعملية الهدم لبناء النتائج أو الحكمة والحلول، بل يكتفى عمله بالتشويش على الوعى الجماعى السائد وما يلازم هذا الوعى من قصور،أو غفلة عن جديد التطور الحضارى للمسيرة الإنسانية.

و ـ إن أدونيس يطرح الذات الكاتبة نفسها «رمزاً» مفتوحاً على فضاء الإنسانى. أى رمزاً للذات الإنسانية فى معناها المطلق. حيث يتكرر تناوب الوعى بين الأنا والنحن، بين الوعى الفردى والجماعى على وجه ضمنى حيناً، وعبر توظيف الضمائر حيناً آخر. مما يؤكد الطابع الضمنى لدلالة التجربة الإنسانية فى معناها المطلق وليس فى معناها الشخصى للذات الكاتبة. فاللج الذى يقترح الشاعر اقتحامه فى الفقرة التالية والاسترسال فى خوضه، هو لج الفكر والمعرفة الذى ينبغى أن يكون غاية الإنسان ووسيلته فى آن. أضف أن إعلان الذات القائلة بضمير المتكلم: «أنا الوقت» ، تخلع عنها صفة المحدودية وتمنحها صفة الإطلاق، أى الذات الإنسانية عبر امتداد الزمن:

وأنا الوقت ـ انتظرت الشمس فى مخدع

جواب، أنا الصارخ: هذا الكون موج،

وأنا المبحر، واللج الذى أقتحم الآن،

واسترسل فى أحشائه

السكرى، رهان

(ص١١١)

هكذا تعلو المخيلة فوق المكان وتتجاوز الزمان، حيث ينهض الرمز بالشعر، وينهض الشعر بالفكر، وتشحن القصيدة وعى القارئ بالتمنع والمقاومة تجاه تناقضات العالم. ذلكم ما يسوغ لزمن النص أن يبعث الحياة فى الزمن الموضوعى الغارق فى الركود المميت، وما يسوغ للشعر أن يعيد للمكان حركة الجوهر التى فقدها.

ويتم تحقيق ذلك كله فى النص الأدونيسى من خلال اللغة الشعرية الأدونيسية التى تتميز «بالتخفيض المكثف لطاقة اللغة الإخبارية» (٢٧)، ذلك أن استعمال اللغة آلة لإيصال الرسائل الفكرية يبقى سمة عامة وعالمية حسب تعبير يورى لوتمان. لكن العمل الفنى الرفيع «لاينقل رسالة جاهزة، بل رسالة تكون بمثابة مولد لرسائل جديدة أو متجددة (بمعنى خارجة عن المعاد والمألوف)». (٢٨)

## ٣ـ الصورة الشعرية: والأرض

تستدعى الأرض أول ما تستدعى من معانى الوجود الكبرى، التراب. والتراب رحم الصيرورة، موطن الموت والحياة، والتقاء الخصوبة والعدم. وفى دلالته الدينية والميثولوجية: التراب أصل. من حفنة منه خلق الإنسان وإليه يعود حفنة من تراب. والأرض موطن النار والماء، الرمل والشمر، العشب والحجر، الإنسان والجماد، سكن للأشياء ونقيضها فى آن. وفى معناها الأعم، تدل الأرض على ما هو قاع لشئ آخر يستند إليه: فقاع البحر يسند ماءه، والوديان تسند الجبال، والتربة تسند الشجر والإنسان وما يقام عليها من بناء.

وأصل الشئ أسفله وما كان قاعدة له. والجذر أصل تستند إليه الفروع، تنمو منه وتتفرع عنه. والأرض أصل، مكان قامت به الحياة، يستوطنه الإنسان، يحييه ليحيا به، يألفه، ويذود عنه كمساحة لأدائه الإنسانى حياً ودفنه بعد الموت.

والتراب، بوصفه واحدا من عناصر الكون، يشكل موضوعاً خصباً لمخيلة الشعراء، لما يتضمنه من طاقة توليدية تجعله قاسماً مشتركاً للمعانى الكيانية الكبرى فى الحياة، وللجمال الشامخ فى الوجود.

عندما يتعامل أدونيس مع موضوع شديد الخصوبة كالتراب، بتصييره رمزاً، فلأنه يعى تماماً أنه قادر على تحويله إلى بذرة يقذفها إلى ثنايا أرض خصبة تمكنها من الانقسام على ذاتها إلى بذور عدة، تنمو فى أطراف النص وأرجائه بصور متغايرة. وبتعبير آخر، فإن الرمز، بحسب السياق الذى يسكنه، سيتلبس بالحيوية التى تغمر النص وزمنه تارة، وبالحزن السلبى الذى يغمر النص وزمنه تارات أخرى.

هى ذى الأرض أمام أدونيس بساطا للبصيرة وفاتحة للبصر:

أتراه الحجر

يتحدث مع نفسه؟

أتراه الشجر

يتحاور ـ أغصانه كلام؟

أفق ـ مسجد للبصيرة، فاتحة للبصر

(ص٣٠٩)

سبق القول إن أدونيس يتعرف الكون عبر لغاته التى هى أفعاله التى تخبر عنه. ورغم ما تتسم به الصورة الشعرية هنا من طابع صوفى يتجلى بالتساؤل والغموض واتساع أفق التصور وغياب الجواب، إلا أن الطابع الكونى المنفلت من الصورة الشعرية، يفجر فى داخلها نبعاً لحركة الصيرورة من جهة، ويوحي لنا ونحن نقرأ السؤال تلو السؤال بأن رؤية ما، إجابة ما، تقذف نحونا وأننا نحن أنفسنا من يقذفها، من جهة ثانية. فقد تكون من لغات الحجر، صموده أمام الزمن، وشهادته لتواريخ أمم قامت وحضارات بادت، وقد يكون له مقولات أخرى، يفهمها كل قارئ من موقع مختلف. وعندما نصغى إلى لغة الشجر، نعرف أن الأغصان تقول دون قول: حكاية الزمن، والفصول، والليل والنهار، والهواء والمطر. تقول حكاية عريها فى الخريف، وصمودها فى الشتاء، وتفتحها فى الربيع، وبذلها المجانى فى الصيف. وإن كان للشجر لغته، فإن للتراب لغة حروفها زهر وعشب:

لم لا أرى غير الفرات؟

ألأنه لغة التراب ـ حروفها

زهر وعشب؟

(ص٣٠١)

إن ظهور العشب الأخضر فى الحقول والبرارى، يقول حكاية الطبيعة، حيويتها، إنتاجيتها، قدرتها على الخلق الذاتى للحياة، انجذابها الفطرى للمشاركة فى إشراقة الوجود. أما الزهور، فلها لغة تعبيرية أخرى. إنها ترقص فى الريح احتفاء باللقاح:

تتغنى الزهور بشعر اللقاح، ويرقصن

فى الريح رقص الشرر.

(ص٢٨٩)

إن براعة أدونيس فى إضاءة الصورة الشعرية بتلك الصورة الفنية العالية، لا تصدر عن براعته فى اختيار موضوعاته من الطبيعة والعالم. فالأبجدية الرمزية ليست أمراً فردياً يخص شاعراً دون سواه. ذلك أن الشاعر ينتقى رموزه وموضوعاته من مساحات كونية واسعة ومبذولة للجميع [déja vu] لخروجها عن دائرة الذاكرة الثقافية والاجتماعية المحدودة وارتباطها بما هو شامل وكلى. فالغناء، والزهور، والشعر، والرقص، والريح، والشرر، هى موضوعات تكاد لا تخلو منها أو من أحدها قصيدة فى العالم قديماً أو حديثاً. لكن نسق العلاقات التى تربط هذه الموضوعات بالرمز، وتربط الرمز بالعالم، هو ما يحقق للشاعر خصوصيته ويخلق له لغة تميزه وتخص عالمه الشعرى دون سواه.[٢٩]

تكشف قراءة الصورة الشعرية السابقة عن نسق العلاقات فى بنائيتها عبر التحققات الإبداعية التالية:

أ - توزيع العلاقات إلى طبقات أو أصناف متغايرة. فهناك علاقة الأرض بما عليها (الزهور - الريح - اللقاح - الشرر) وبمن عليها (الإنسان الرائى - الإنسان المبدع - الشعر - اللقاح المثمر) ومن ثم، الحركة (الغناء - الرقص - رقص الريح - رقص الشرر).

ب - دفع العلاقات إلى التحرك، التواشج، التقاطع، والالتقاء. فهناك لقاح الطبيعة: تتلاقح الأشجار، تنمو الأكمام، تتفتح زهوراً، تسكن الزهور فى إشراقة الكون، تمتلئ ضوءاً، تتناغم مع وجودها، تتمايل، ترقص فى الريح كأنها شرر متحرك يضئ الفضاء.

وهناك لقاح الشعر أو شعر اللقاح: فهناك الشعر، والناس الذين يقرؤونه، وشاعر ملئ بضوء البصيرة وضوء البصر، بتوأم لضوئين يخترقان العقول، وضوء التمرد وعدهما المنتظر.

ج - دفع العلاقات إلى التحرك والتلاحم والتماهى:

فهناك الزهور: تتفتح، تسكن فى إشراقة الوجود، تستمد ضوءها من هذه الإشراقة، تتحول إلى شرر مضئ.

وهناك الشاعر: المسكون بضوء البصيرة والبصر، والمنتج للفعل الخلاق. وهناك الشعر: شعر اللقاح، المسكون بضوء التمرد.

وهناك البشر: يقرؤون شعر اللقاح، يقدح فيهم نار الثورة، وحركة الرياح، يتحولون إلى شرر متحرك.

وهناك الأرض: التى تقيم مهرجاناً للضوء، يرقص فيه الناس والثوار، والشعراء، والزهور، يرقصون جميعاً فى الريح رقص الشرر، رقص المساهمين فى صنع الضوء وإشراقة الوجود فى آن.

د - تحويل الرمز عبر مد العلاقات بينه وبين الموضوعات التى استدعتها الصورة الشعرية، إلى ما يشبهه لوتمان بكرة من الكريستال التى تشع مالا يعد من الإشعاعات الضوئية[٣٠]، حيث تكون هذه الكرة محكوكة بكثافة شديدة عبر طبقات عديدة من الخطوط المتقاطعة والمتشابكة التى تعكس حزمة الإشعاعات الضوئية المنبعثة من الصورة الملتحمة بالرمز، بصورة تربك القارئ وتتركه فى دوامة البحث عن النواة التى تشع الحزمة الضوئية إثر الأخرى.

هـ - المقدرة الشعرية على تكثيف التعبير بدرجة قصوى، مع الحفاظ على تماسك الصورة، وقدرتها على النبض الدلالى، وبث الإضاءة الحيوية بالتوليد الذاتى.

إن الأرض التى هى مسرح هذا المهرجان الحيوى الضوئى الراقص، هى الرمز الغائب عن الصورة، والمتخفى وراء موضوعاتها ليؤسس بناءها فى آن.

بكلمات أخرى، فإن ما قلناه، وما لم يتسع المقام لقوله، وما ستقوله قراءات أخرى تغاير رؤيتنا التأويلية، كل ذلك، استطاع أدونيس أن يختصره في كلمات أقل عدداً من أصابع اليدين:

تتغنى الزهور بشعر اللقاح، ويرقصن

فى الريح رقص الشرر.

وإذا كانت «الأرض» رمزا، قد توارت فى الصورة السابقة خلف الموضوعات، فإن أدونيس يفتت حضور «الأرض» فى

الصورة التالية ويكتفي من ذكرها، بما يشبهها ويذكر بها من الموضوعات:

القرى في السواد نساء من نخيل وزرع

والبساتين تحنو عليهن ـ

ما أطيب الورد ما أكرم الثمار

قرية في السواد: جراح

وأساطير نار.

(ص١٥)

تظهر القرى، ومزارع النخيل، وبساتين الورد والثمر، كأماكن لريف يذكر ببراءة الحياة ونقاء النفوس وبهاء الحقول، والألفة الحميمة بين الطبيعة والبشر. والقرى في السواد، بسبب بعدها عن المدن وطول إغفالها من مشاريع التنمية والإصلاح، هي موطن دائم للفقر والتعب والجراح. إلا أنها في الوقت ذاته مهد مهيأ لولادة الثورة. ففي عتمتها تتجمع نار الاحتجاب والرفض وفي سكونها تتجمع حركة التمرد والثورة. ورغم ذلك، تبقى حالة التناغم مع الذات ومع العالم بادية الحضور في الصورة الشعرية. إلا أن حالة التناغم مع الذات والأرض والعصر والتاريخ، لا تدوم طويلاً في (الكتاب) إذ لا تلبث الذاكرة أن تنتزع أدونيس من ذكرى طفولته في القرية، حيث براءة الحياة وحلاوة التعب، لتذرع به طريقاً بعيدة تتوهج فيها الجراح:

الطريق، وذاكرة تتنزه فوق التراب، وتحت

التراب، تراب

يتقمص ـ وقتي قميص له.

الطريق، .......وأدخل في فلك للإشارات: ماذا؟

وأصغيت، أصغي:

تتوهج في المصابيح، تلك التي سميت

جراحًا.

(ص١١٥)

تقدّم ذكرنا لما تشير إليه الأرض في دلالتها الدينية واللغوية والميثولوجية. لكن حوزة أدونيس لقدرة لغوية فائقة تمكنه من التقاط فكر اللغة وعقلها، تنحو بنا إلى دلالة أخرى يشها تنزه ذاكرة الشاعر، فوق التراب وتحت التراب عبر المراحل التاريخية. هذه النزهة، تجسد الذهاب إلى التراب/ الأصل/ القعر، في رحلة يبحث فيها الشاعر عن جذر الحقيقة وأصلها. ومن يذهب في بحثه إلى قرارة العمق، أو قرارة الجحيم حسب تعبير الشاعر، فإنه منته لا محالة: إما إلى الموت احتراقاً بهذه النار، أو إلى الصعود منها وتحقيق النجاة بعد أن اكتشف هذا «الأصل» واكتشف ذاته في هذا الاكتشاف في الوقت ذاته.

في مرحلة أولى، يؤول ارتحال الذاكرة بالشاعر، إلى موقف بالغ الوطأة والتعذيب، ثم لا يلبث أن يبلغ حالة من تفتح الجراح وتصاعد الحريق في داخله:

الطريق، وهذا الحريق الذي يتصاعد في...

تتوهج فيّ المصابيح، تلك التي سميت

جراحًا.

نعلق قراءة الجملة الدلالية المهيمنة في المقطع الشعري بكامله: «تتوهج فيّ المصابيح» بوضعها بين قوسين، لنعود إليها بعد العثور على ما يفوّح الجراحات ويؤجج الحريق في دواخل الشاعر:

أرض ـ صوت سم، وصدى زرنيخ

والرايات رؤوس مقطوعة

أرض تتوكأ والظلمات لها عكاز.

من أين يجيء الضوء، وكيف يجئ لهذي

الأرض المنقوعة

بدم التاريخ؟

(ص١٥١)

نترك هذا المقطع الذى تعلن بنائيته عن تحرر الشاعر من قيود البناء الطبقى لمستويات النص، مؤثراً تلقائية البوح بهموم الأرض وظلامية المكان، لننتقل إلى فقرة شعرية أخرى، لا تبتعد كثيراً عن سابقتها من حيث البنائية الشعرية، وتبدو أكثر ميلاً إلى مساحات النثر الشعرى أو نثر التفعيلة:

كيف تنفك من قيد هذا التشرد،

من أسر هذه الإقامه

فى غياهب تلك الخلافة، أو هذه الإمامه؟

عجبًا ـ نتكسر، نبنى جسورًا

لا لنعبر، لكن لنرثى أنقاضنا.

(ص١٠٣)

ومع متابعة الارتحال فى طريق الذاكرة، تهبط إلى زمن النص صور الشعراء والمبدعين والكتاب والفنانين الذين مارست السلطة عليهم أبشع جرائمها: قتلاً، وحبساً، وتعذيباً، ونفياً، وتشريداً. حيث يبدو المقطع الشعرى شريطاً سينمائيا صور بالانتقال السريع (Flash back) بين قبور شعرائنا وكتابنا فى الماضى، وما زال يلحق بالكتاب والمبدعين المصير ذاته فى الحاضر:

لن أقول لكم كيف عاشوا، وكيف

يعيشون، أو كيف جاءت إليهم ـ عنيت

القبور، ولا كيف كانوا يهبطون إليها

بأجسامهم كلها أو بساقين، أو كتفين

وصدر

[..........]

أصدقائى ـ كلا،

لن أبوح بأسرارهم.

(ص١٥٥)

ليس مهماً تحديد الأسماء والأماكن والأزمنة، المهم، هو تحول هذه الأرض إلى لفظة للخوف والرعب. جوع وعرى ودمع يتقطر من تباريح الإنسان وجراحاته النازفة، والزمان يتحول إلى خيط يتآكل ويحدودب:

فى هذا الزمن الذى يتآكل ويحدودب

يدخل س١ فى مكبر الصوت ويحفر اسمه فى الهواء

يدخل س٢ «يكشط من وجه الأرض إلى لعنة ربه»

ويكون س٣ قد سلم روحه وجسمه وماله لمولاه الحاكم ولى الزمان جل ذكره

راضيًا بجميع أحكامه له أو عليه

بماذا يهذر لا يعترض ....لا ينكر شيئًا من أفعاله

هذا الرجل؟ ساءه ذلك أم سره.

(ص٨١)

حيث الإنسان كنارى لا عزاء له ولا يرى حوله غير الأقفاص، والشعراء فى أرض تخنق أصواتهم وتمحق ذكرهم ولا تعترف ببنوتهم إلا بعد فوات الأوان.

ليس الاسترسال فى البحث عن الشواهد التى تحمل رؤية أدونيس السلبية عن الأرض أو التاريخ، هو ما نطمح إليه فى هذا المجال. ذلك أن طموحنا يصدر عن الاهتمام بوجوب تقليب هذا الركام المتراكب فى أنحاء (الكتاب) والنبش فى ذاكرة النص، أطلالها ورمادها، للعثور على الجمرة التى تشع الدفء فى القسمات الداخلية لأدونيس، وتنشلها من خدر البرودة والموت الذى يسرى إليها واحدة تلو الأخرى. وبتعبير آخر، فإن ما تطمح إليه توجهاتنا، هو الكشف عن البؤر الدلالية التى توجد فى الثنايا الداخلية للموضوعات والرموز والصور، والتى تبث دلالات تمحو سكونية المقاطع الشعرية والصور، عبر دفق حيوى يبقى فى حالة كمون أو بث

ضمنى متلبس بالغياب. هذا الدفق الحيوى النابع من مساحات الصمت، هو الذى ينتشل الحالة الروحية للشاعر من خطر الاستسلام لوطأة الزمن الموضوعى وما تختزنه الذاكرة الجمعية فى تاريخها الطويل من أحداث الرعب والقتل، وظلال اليأس.

بناء على ذلك، نعود لقراءة الجملة التى أجلنا قراءتها بوضعها بين قوسين (تتوهج فى المصابيح) بادئين بالسؤال التالى: ما الذى يطفىء نار الشاعر ويحول جراحه إلى مصابيح متوهجة؟ وما الذى يجعل الشاعر يتعالى على غصته الكيانية وهمه الوجودى، ليعلن مفارقته الماضى والحاضر، لهذا العالم المنطفىء؟:

لست من ها هنا أو هنالك،

من ذلك العالم المنطفئ

قدماى تجيئان من طرق

لم تجئ

أتقدم فى ظلمات المكان

ترجمانًا وضوءًا لهذا الزمان.

(ص١٠١)

ندرج الإجابة عن الأسئلة السابقة ضمن النقاط التى تلى. وننوه هنا، بأننا أعدنا ذكر بعض النقاط التى سبق ورودها فى مواقع سابقة من البحث متوخين فى ذلك جمع هذه النقاط فى حيز متجاور:

١ ـ من الأمور التى لابد أن تحظى بأولية اهتمام قراء شعر أدونيس عدم إغفال حقيقة التحولات الجارية فى الغياب، التى تطرأ على كل من المعنى والذات الكاتبة فى آن. ذلك أن تلك التحولات تقوم بفعل مزدوج، بنقل الفعل الإبداعى والذات المبدعة، كليهما، من الجزئى، العرضى الزمنى إلى الكلى الدائم الكونى. تلك النقلة، تجلو السبب وراء قول الشاعر «تتوهج فىّ المصابيح، تلك التى سميت جراحًا»، فى مقطع شعرى هو الأكثر قسوة وإيلامًا وتعذيبًا للذات الكاتبة.

ففى هذا المقطع، تمارس ذاكرة الشاعر رحلة استرجاعية باتجاه ماضوى، بحثًا عن أصل نشوء الخلل الذى أصاب الحضارة العربية بالتآكل والتهافت ويكاد يقذف بها خارج التاريخ. وإذ يكشف له سفر الفكر عن ما يشمل حريقًا يتصاعد فى دواخله، يثب الشاعر فى لحظة مفاجئة، فوق ركام الماضى وهشاشة الحاضر، إلى لحظة ومضة إبداعية تخترق دواخله بوهج يقتلع الجراح، يحولها إلى مجرد اسم متعارف عليه بالخارج، حيث تستبدال بالجراح الداخلية مصابيح تتوهج بضوئها لا بنارها.

نسمى النواة الدلالية التى تتضمنها جملة «تتوهج فى المصابيح» المفتاح الذى يفتح الباب أمام الشاعر لدخول لحظة الانفصال عن الحالة الاسترجاعية، ويهيؤه لدخول لحظة العبور التى يحقق إثرها وثبته المفاجئة من المكان إلى نقيضه. وثبة تنقله من ضفة المخاطر والأهوال إلى الضفة الأخرى.

ما الذى يعثر عليه أدونيس فى الضفة الأخرى، فيحول جراحه بمفعول سحرى إلى مصابيح متوهجة؟ وهل يكون المعثور عليه، هو الحل الشافى لأمراض الحضارة العربية، أم الجواب المطلوب لإضاءة هذا العالم المنطفئ؟

نستطيع تعريف لحظة الإلهام الإبداعية بأنها حالة مغرقة فى بعدها عن الثبات. ذلك أن هذا البعد يحول دون تطورها باتجاه ما هو بسيط وقابل للتنبؤ، بل يجعله أمرًا مستحيلاً. (٣١)

وبكلمات أخرى، إن لحظة الألق الإبداعى الوامض، التى حولت جراح أدونيس إلى مصابيح تتوهج بالضوء، لا تجعل الصورة الشعرية قولاً واصفًا حالة ذهنية مستقرة وقادرة على طرح الإجابات أو الحلول الاكتمالية. إنها ليست أكثر من لحظة تنقل الشاعر إلى حالة من العبور الدائم «state of passage» من حالة إلى أخرى، وتمكنه من محو الذاكرة بنظرة شمولية، محوًا آنيا يدوم بقدر الوقت الذى تحل به لحظة العبور محل الذاكرة بوصفها إخفاقًا مريرًا.

إنها اللحظات التى يلامس فيها الشاعر منطقة اللاشعور فى غفلة من الوعى، حيث يحكى لاوعى اللغة ما لا يحكيه وعى الشاعر. إنها لحظة انتصار موهوم، تهزم فيها ذاكرة

النص المسافة الموصولة بإخفاقات الماضى وتوقف تداخل الأزمنة. ثم لا تلبث أن تعود لتفسح لهذه المسافة طريق العودة والحضور، كلما أفاق الشاعر من لحظته، وآبت به صحوته إلى حقيقة التجذر فى عدم الحاضر وإخفاقاته المريرة أيضاً.

ولكن، إذا كانت لحظة العبور هذه، هى لحظة انتصار آنى موهوم، يبقى فى ذهن القارئ سؤال لم يحظ بالإجابة حتى الآن: ما النظرة الشمولية التى يمحو بها الشاعر ذاكرته الاسترجاعية بوصفها إخفاقاً تاريخياً مريراً؟

من معرفتنا إنتاج أدونيس الشعرى والنثرى عبر رحلته الكتابية برمتها، نبنى تأويلنا انطلاقاً من رؤيتنا، بأن «التحول» فى معناه الأكثر اتساعاً وشمولاً، يشكل بنية نووية فى التركيبة الإنسانية والإبداعية والفكرية لأدونيس عبر مراحل حياته كلها. من هذه الرؤية وعليها، نبتنى إجابتنا بالقول: إن الأصل، هو ما يسافر إليه الفكر فى بحثه عن جوهر الحقيقة. وسفر ذاكرة الشاعر فوق التراب وتحت التراب، إنما يجسد «قفزة الفكر فى ذكر الوجود بحثاً عما يوجد ويدوم ويفتح للفكر فى هذا ــ الذكر ــ آفاقا جديدة».(٣٢)

يبقى أن نقول، إن شخصاً مغامراً على وجه فدائى، كأدونيس الذى يبنى رؤاه ووجوده على «التحول» من حيث هو قيمة عليا، لن يهمه إن فتحت له هذه القفزة آفاقاً تصعد به أدراج النجاة والمتعة والأمل، أو تهبط به إلى قرارة الموت فى الجحيم. إن ما يهمه حقاً، هو إقدامه على هذه القفزة وتحقيقه لها بوصفها «فعلا» يجسد قيمة عليا للإنسان. فمن موقف هذه القفزة ومقامها سيكتشف الشاعر جوهر موضوعه ويولد هو نفسه مرة أخرى فى هذا الاكتشاف، إنه لن يعود من رحلته هذه خائباً صفر اليدين؛ فلجة الفكر لا تعرف الحياد. ومجرد دخولها أو السفر إليها، هو بمثابة مكافأة كبرى، يتلقاها الشاعر فى لحظة نشاط روحى خالص، هى فى الوقت ذاته: لحظة امتلاء بالإحساس العميق بالوجود، وانقطاع مفارق للزمان فى آن. فى هذه اللحظة بالذات، يمتلئ الشاعر بالعالم ويملؤه العالم. ينتشى، يفارق، تغشاه غيبوبة مسكرة، يخترقه ومض اللحظة، يضيئه من الداخل، يقذفه بألق شهاب يشعل فيه ضوءاً يحول جراحه إلى مصابيح متوهجة، قبل أن يهوى منطفئاً.

هكذا نجد أن الطرق التى يسلكها أدونيس فى حجه إلى الحقيقة والمعرفة، هى التى تسوغ له الإعلان عن عدم انتمائه لهذا العالم المنطفئ. قدماه تجيئان من طرق بعيدة خطرة المسالك، لا يجيد خوضها وعبورها إلا من يحدوهم إغراء روحى أصيل للمشاركة فى إضاءة المكان والزمان. أما المتقاعسون، فمصيرهم محتوم بخروجهم من نوع الإنسان إلى نوع الشئ، الجماد المؤنس:

خطوات جراح،

والجراح متى استأنست تماهت بالتراب،
وصارت

صورة،

وتأنس فخارها.

(ص٢٨٧)

٢ــ غنى عن القول، أن البنائية الشعرية فى النص الأدونيسى، هى بنائية مركبة المستويات أو الطبقات. ويسرى ذلك على بنائية الرمز، والمفردة المجسدة للموضوع، والصورة الشعرية، والسياقات الجزئية فى المقاطع الشعرية، والسياق الكلى للقصيدة، أو الديوان بكامله. ما بين هذه المستويات يفتح الشاعر قنوات تتقاطع وتتجاذب وتتلاقى عبر ما يتدفق فيها ومنها ما يسمى بحركة العلاقات الداخلية فى لغة أدونيس الشعرية. هذه الخصيصة تفرض على قارئ النص الأدونيسى، بعض القيود التى لا تستقيم القراءة دون الالتزام بها. من ذلك، وجوب قراءة الرمز قراءة عمقية، فى مبعدة عن المستوى المباشر، وما يحكى عنه النص، ويميل الشاعر إلى التصريح به حين وقوعه فريسة لأشباح الذاكرة الجمعية وأهوالها المفجعة، فى الماضى البعيد والحاضر القريب على حد سواء.

فى (الكتاب) بخاصة، ومع ما تحفل به الهوامش من سرد الراوى لدموية التاريخ ولعنته السادرة، ومع ما يتخلل المتن من خفوت فى صوت الشعر، وأنات مختوقة فى حلق الشاعر، يتعاظم احتمال الرؤية الخاطئة والتأويل الإسقاطى ــ إن جاز التعبير ــ فى حال انجذابنا إلى ما نود قوله ونحب سماعه،

لتهدئة يأسنا وإحباطنا من مآل الأمور. الأمر الذى سيقودنا إلى نوع من العمق المزيف، ويعمينا عما يجب العثور عليه. وفى رأينا، أن ما يجب العثور عليه فى مثل هذا العمل الشعرى المركب، الذى يتقاطع فيه الشعر والنثر، الحاضر والتاريخ، الأنا والعالم، والتناغم والعدم، هو الوجه الآخر لـ(الكتاب). الوجه الباطن الذى يتوارى فيه صوت التمنع، والرفض، والمقاومة، والرهان على ضوء تاريخ قادم، خلف الموضوعات والصور والرموز. لقد كشف (الكتاب) لنا عن الوجه القبيح للحاضر والتاريخ، وترك لنا مهمة العثور على المساحات الغائبة بين طيات النص وثناياه، حيث تذوب الشمس فى ظلالها، وينقلب الموقف الاسترجاعى لما مضى إلى موقف استشرافى للتطلع إلى المستقبل:

كاد أن يتخلى التراب،

من شقاء ورعب،

عن نباتاته، ـ

هكذا ـ قدماى على الارض،

لكن لى فرسًا فى السحاب.

(ص٢٠٦)

تجسد الصورة الشعرية الأولى تردى الشروط القائمة فى الزمن الموضوعى الراهن، وبلوغها حداً خانقاً لكل شروط الحياة وعناصرها. فقد بلغ هذا التردى فى إمعانه بالخروج عن سنة الحياة وفطرة البقاء، مبلغاً يكاد من هوله أن يجعل عناصر الوجود (التراب) تتخلى عن وظيفتها الكونية وتكف عن توليد الحياة. فإذا ماتت غريزة توليد الحياة فى التراب، فإن كل موجود فى الوجود سيجهض أداءه الكونى ويؤول إلى العدم.

هذا التصوير العميق لحالة تجذر العالم فى العدم، لا يطلق رصاصة تردى القارئ رعباً، بل يطلق شحنةً كهربائية تصعقه، وتتركه تحت تأثير الصدمة يتلمس جسده ليتأكد أنه مازال حياً ، ويتلمس إرادته وقواه ليخرج بنفسه من دائرة الموت هذه. لكن هذه البراعة الفائقة فى قوة التصوير الشعرى، قد تتحول إلى سلاح ذى حدين يحتمل أن ينال من النص والقارئ أو من الشعر والقراءة على الوجه التالى: لقد اختصر الشاعر معاناتى الذاتية من حيث أنا إنسان، ومعاناة البشر فى العالم كله فى صورة بالغة الإضاءة والتأثير. لقد طرحها بين يدى لأتملكها. إنها تقول ما أود قوله وتصور ما عجزت عن تصويره، وتطلق صرخة رعبى ويأسى من مكامنها. إنها ملكى، ما أقوله للعالم عبر صوت الشاعر.

هذا الشعور بالملاء الإبداعى، بما هو نشوة القارئ، دهشته، وإحساسه بحق امتلاك القول الشعرى، لا يخلو من مخاطر قد تمس القارئ، وإن كان فى جوهره من سمات الأدب العالمى. فشعور القارئ بامتلاك هذه الصورة الشعرية أو تلك، قد يملؤه بالاكتفاء ويصرفه عن متابعة سياق الصورة. عما جاء قبلها أو بعدها من الصور أو الوحدات اللغوية. أى سيضلله ويعميه عن العثور على الوجه الآخر للصورة، الذى يتوارى فى لغة أدونيس الشعرية خلف الموضوعات الواردة فى سياقات مجاورة أو بعيدة فى آن. للإيضاح، نعود لقراءة الصورة الشعرية السابقة داخل سياقها الكامل فى المقطع الشعرى:

كاد أن يتخلى التراب،

من شقاء ورعب،

عن نباتاته، ـ

هكذا ـ قدماى على الأرض،

لكن لى فرسًا فى السحاب.

يكشف هذا السياق الذى تسكن فيه الصورة الشعرية الأولى بجوار صورة تليها، أن صرخة الرعب التى يطلقها الإنسان المعاصر إذ يغوص عمقاً باتجاه العدم، لم تأت فى حقيقتها إلا لتضئ صرخة أخرى وتعمقها: صرخة الحرية، صرخة الإنسان القادر على صنع حريته بيديه، والتحليق صعوداً، بعيداً عن العدم الذى يتأكل الأرض ومن عليها.

ولكن، كيف يحقق الشاعر هذه الحرية؟ وما الذى يسوغ معراجه من الأرض إلى السحاب؟ وكيف يحقق وجوده فى المكانين كليهما، فى آن؟

الواقع أن للتأويل في النص الأدونيسي عدة وجوه واحتمالات، قد تكون منها الاحتمالات التالية:

ـ فقد يكون المسوغ لقدرة الشاعر على الوجود في الأرض والسحاب في آن، هو أسفار الفكر إلى لجّ المعرفة «فالفقرة ـ بالدلالة الهيدجرية ـ تترك الأرض المنطلق، ثم تعود إليها بالفكر ـ الذاكرة حتى لا تفقد الذي لم يزل موجوداً» .(٣٣)

ـ وقد يكون المسوغ مقدرة الشاعر على الإبداع من حيث هو فعل خلاق، حيث تصبح اللغة/ الكتابة، فرساً يصعد به بعيداً عن تلوث الأرض إلى حيث النقاء والصفاء.

ـ وقد يحقق الشاعر حريته من خلال أسفار الفكر في بحثه عن الأصل، للوجود والأشياء والحقيقة؛ إذ إن من يكتشف الأصل يعثر على ذاته من خلال هذا الاكتشاف.

ـ وقد تتحقق حرية الشاعر من خلال الفعل الخلاق. فالمبدعون ينعمون بحرية الداخل، بحرية التحليق، بضوء يسري من العروق إلى الأصابع. ضوء لا يدرك ولا يسجن ولا ينتزع ملكيته أحد.

٣ـ هكذا نجد أنه يتعين تلافي القراءة الاجتزائية بما هي قراءة الصورة أو الرمز أو الفقرة الشعرية، خارج سياق المقطع الشعري الذي هو امتداد للسياق الكلي للنص. ذلك أن شعر أدونيس يصدر عن رؤية حضارية شمولية للعالم والتاريخ، لابد من رصدها في سياقها الكلي والوقوف على ما تطرحه من حوار وشك وسؤال ورفض واختلاف من جهة، وما ترى فيه وعبره نوراً كونياً لا تنضب منابعه ولا يطفئه الزمان:

لم لا أرى غير الفرات؟

ألانه لغة التراب ـ حروفها

زهر وعشب ؟

ألانه رحم الصداقة ـ يلتقي

فيه النقيض نقيضه؟

ألانه كبد الطبيعة ـ تنحني

فيه البلاد على البلاد، وينحني

فيه النبات على النبات؟

الأرض نائمة على أنقاضها

والوقت يوغل في السبات، ـ

لم لا أرى غير الفرات؟

(ص٣٠١)

هذه الصور الشعرية المتلاحقة التي تهطل على الشاعر في لحظات الومض الإبداعي، اللحظة تلو اللحظة، تكشف عن خصيصة مهمة أخرى للصورة الشعرية الأدونيسية، وهي اتسامها بالعمق وعدم الاكتمالية في آن. فالشاعر يكتب وهو في حالة عبور دائم بين الأشياء وضدها، والمعاني ونقيضها، والأزمنة ونفيها، والحقيقة وغيابها. يحاور الوجود ويسائله من فوق الأنقاض وتحت الركام باحثاً عن حلم ينفي تحققه وإجابة تنفي حضورها. «لم لا أرى غير الفرات؟» إجابة عن السؤال بالسؤال، وأطياف ضوء تعبر من سؤال إلى سؤال، مبشرة بانتصار الحياة على الموت والضوء على الظلام.

هذه الدينامية الإبداعية، لا تعكس براعة أدونيس في البناء الفني للصورة الشعرية وحسب، بل تكشف أيضاً عن سيطرته على القيمة المعرفية للغته. فنضوج التجربة الفكرية هو الوجه الآخر لنضوج التجربة الإبداعية على الصعيد الفني. ويحضرنا في هذا المقام، قول عبد الكريم حسن في دراسته القيمة للغة الشعر عند أدونيس :

ولكأني بأدونيس وهو يقول: عندما تفهمون شعري تحيون به. فالمعرفة التي يخبئها شعره هي الحياة الواعدة... إنه شعر يحمل رسالة، ولكن الآخرين يجهلون هذه الرسالة مما يحولهم إلى موتى ويحولها إلى حياة واعدة. (٣٤)

على أن ارتحالنا في (الكتاب) بحثاً عن مشروع أدونيس، يقودنا إلى القول بأن ارتحال أدونيس في مشروعه بحثاً عن نصه/ (الكتاب) ليس صادراً عن التهديف لنقل رسالة معينة أو حكمة مكتملة. إنه ارتحال في دروب غامضة بحثاً عن

حكمة غامضة تتخلل ثنايا الوجود كما يتخلل الهواء الشجر.
حكمة حاضرة في الغياب كحضور الشمس في الظلال.

في ذلك، يقول لوتمان:

إذا كان العالم، أشبه ما يكون برسالة عظيمة من الخالق، فلابد من وجود رسالة غامضة محولة إلى اللغة «Encoded» كرموز ضمنية في حيزها البنائي. دانتي حل شفرة هذه الرسالة عبر خلق هذا العالم في نصه للمرة الثانية. وهو بذلك تبنى موقع مرسل الرسالة لا متلقيها. ولكن ما يعطي دانتي خصوصيته ككاتب، هو أنه بالرغم من تبنيه وجهة نظر الخالق، بقي إنسانا لا يتخلى عن وجهة نظر الإنسانية.(٣٥)

من هذا المنطلق، نتابع ارتحالنا في (الكتاب) متقفين خطوات الشاعر في عبورها من مفترق للطرق، إلى مفترق للجهات والمتاهات، علنا نبلغ موقفاً نرى فيه بعيني أدونيس:

نجمة في رداء طويل

تتنزه بين النخيل.

## الهوامش:

(١) راجع الكتاب القيم الذى ألفه عبد الكريم حسن واعتمد فيه تحليل النص عبر إعرابه ورصد مكوناته اللغوية نحواً وصرفاً: عبد الكريم حسن: **لغة الشعر في زهرة الكيمياء** ـ الطبعة الأولى ١٩٩٢ ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت.

(٢) زاوية مدارات ـ جريدة **الحياة** ـ العدد ١٢٠٣٨ ـ تاريخ ١٩٩٦/٢/٨ .

(٣) أدونيس: زاوية مدارات ـ جريدة **الحياة** ـ العدد ١٢٠٣٨ ـ لندن ـ تاريخ ١٩٩٦/٢/٨ .

(٤) بلانشو: **الكتاب القادم** ـ باريس ١٩٥٩ ـ ص٢٧٦ . وقد اقتبسنا من المرجع السابق، وأيضاً تعليق بول دى مان من كتابه: **العمى والبصيرة** ترجمة سعيد الغانمي ـ منشورات المجمع الثقافي أبو ظبي ـ الإمارات العربية المتحدة ـ الطبعة الأولى: ١٩٩٥ .

(٥) ورد تعليق دى مان على بلانشو في الصفحة ١٢٩ من المرجع السابق.

(٦) مارتن هايدجر: **مبدأ العلة** ؛ ترجمة: نظير جاهل ـ الطبعة الأولى عام ١٩٩١ ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت ـ لبنان ـ ص:٧٢ .

(٧) Martin Heidegger: **The Principle of Reason** - Lecture Five (p:35) - Indiana University Press 1991.

(٨) المصدر السابق، ص٣٦ .

(٩) المصدر نفسه، ص٣٧ .

(١٠) نفسه ص٣٧ .

(١١) نفسه ص٣٨ .

(١٢) أدونيس: **المجموعة الكاملة** ـ الجزء الأول: ص ٢٥٢ ـ الطبعة الرابعة ١٩٨٥ ـ دار العودة ـ بيروت ـ لبنان.

(١٣) المرجع السابق: ص ٢٩٨ .

(١٤) راجع قصيدة «ملك الرياح» المرجع السابق ص ٢٩٠، من الجزء الأول.

(١٥) أدونيس: قصيدة «البهلول» ـ ص ٣٤٩ ـ الجزء الثاني من **الأعمال الكاملة** ـ المرجع السابق.

(١٦) أدونيس: فصل المواقف ـ الجزء الأول من **الأعمال الكاملة** ـ ص: ٥٧٣ـ ٥٧٤ المرجع السابق.

(١٧) Yuri M. Lotman: **"Universe of the mind" a Semiotic Theory of Culture** - (p:18) - trans . by: Ann Shukman - Printed in Britain 1992 - Library of Congress.

(١٨) **Ibid.** p : 63 .

(١٩) **Ibid.** p :74.

(٢٠) لوسيان جولدمان: **البنيوية التكوينية والنقد الأدبي** ـ ترجمة: محمد سبيلا ـ الطبعة الثانية ١٩٨٦ ـ مؤسسة الأبحاث العربية ـ بيروت لبنان ـ ص: ٢٨ والتشديد من عندي.

(٢١) Martin Heidegger - **the Princple of Reason** - lecture Twelve -p:93.

(٢٢) **Ibid**: Lecture Twelve -p:95.

(٢٣) أدونيس: **مفرد بصيغة الجمع**: **المجموعة الكاملة** ـ ص٦٦٣ من الجزء الثاني ـ مصدر سابق.

(٢٤) أدونيس ـ **مفرد بصيغة الجمع**، الجزء الثاني.

(٢٥) جاستون باشلار: **شاعرية أحلام اليقظة** ـ ص١٦٠ ـ ترجمة: جورج سعد ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ الطبعة الأولى ١٩٩١ ـ بيروت ـ لبنان ـ للمزيد راجع في الفصل نفسه: أحلام الماء، ونظرات البحيرات التي تشبه الحدقة الإنسانية. أما النسخة الإنجليزية للكتاب فهي:

Gaston Bachelard: **On Poetic Imagination and Reverie** - trans .by: Collette Gaudin - spring publications, Inc . Dallas - Texas- 1987.

(٢٦) راجع ما يقوله هيجل عن مفهوم الحركة والسكون: جورج فريدريك هيجل: **علم ظهور العقل** - ص٣٥ - ترجمة: مصطفى صفوان - الطبعة الأولى ١٩٨١ - دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت - لبنان. في ذلك يقول هيجل: «يصبح الجوهر نفسه سلباً في صميمه» ويصبح السلب منطلقاً للحركة. بمعنى أن كل عدم ينتهك الحياة ويحجبها عن الوجود، يتحرك في الوقت ذاته ليعيد إنتاجها من جديد. فيحقق كل عنصر من ضده ونقيضه حركة الصيرورة التي تغذي الوجود بلا انقطاع.

(٢٧) Martin Heidegger: **The Priciple of Reason** lecture eleven -p: 84 - 85.

(٢٨) Yuri Lotman: **The Universe of the Mind** p:17.

(٢٩) Ibid p :13.

(٣٠) Ibid p :86.

(٣١) Ibid p :87.

(٣٢) Ibid p: 101.

(٣٣) Martin Heidegger: **The Principle of Reason,** p:89

وقد اعتمدنا لترجمة هذه الفقرة، ترجمة نظير جاهل لكتاب مبدأ العلة لهايدجر. وردت في ص ٩٧ منه - مرجع سابق.

(٣٤) عبد الكريم حسن: **لغة الشعر في زهرة الكيمياء**، ص٢٩٤ - مرجع سابق.

(٣٥) Yuri Lotman: **Universe of the Mind**, p:177.



# الكتاب والتأويل
## دراسة فى شعر أدونيس

**عبد العزيز بومسهولى***

أولونى
جسدى رق ـ كتاب" (١) .
لكن حياتى مثل كلامى، تأويل(٢) .

فى كلامه على تطابق الكلام مع ذاته، كان ملارميه يؤكد كون الكتاب نفسه والآخر فى آن، بما أنه مركب مع نفسه.

ـ هذا لا يمنح نفسه لتأويل مزدوج فحسب، وإنما وكما كتب ملارميه نفسه: إننى أنثر عبره إذا جاز القول هنا وهناك عشر مرات هذه السماكة المزدوجة بكاملها (٣).

يجب أن نتتبع العلاقة بين اللغة والعالم، لنحيط بالأفق الذى يلائم البناء اللغوى للتجربة التأويلية(٤) .

* مراكش، المغرب.

### ١ ـ تمهيد: عتبة التأويل

أ ـ تمهيداً لعمل التأويل الشعرى الشامل، ينفتح أدونيس فى ديوانه (شهوة تتقدم فى خرائط المادة) على السؤال بوصفه مفتاحا أساسيا لإعادة تأسيس الحوار الشعرى الذى يعد وسيلة استكناهية للذات والعالم، لذلك نجده يكثف من سؤال اللغة:

أين سأحفظ أعيادى التى لم تتم بعد؟
كيف أحرر أجنحتى التى تنتحب فى
أقفاص اللغة؟ وكيف أسكن
فى ذاكرتى، وهاهى خليج من
الأنقاض العائمة؟

هل سينمو بين كتفى حجر أو جذر خشخاش؟ هل الحيوانات السجينة فى، ستعرف أخيرا طري

الهروب؟ هل على أن أدخل فى سبات وأن أخون أعضائى؟ هل على أن أصنع من الرمل سدادات لرئتىَّ، وأن أستلقى حجرا أسود فى أبدية الطاعة؟ هل على أن أدهن جسدى بزيت الآلة، وأن أملأ حنجرتى بنعم نعم، لا، لا؟

كلا ليس لى وطن

إلا فى هذه الغيوم التى تتبخر من بحيرات الشعر.

(ص ١١)

يدخل الشاعر هنا فى سؤال الذات، ليقيم حوارا مع أناه، فى علاقتها بالمكان، والزمان، والتراث واللغة. وهو إذ يطرح سؤال اللغة، فهو يتوق إلى التحرر من سلطتها من حيث هى عائق للإنتاجية، وليس وطنا للكينونة، ذلك أن هذه اللغة لا تصبح وطنا جوهريا للذات إلا إذا خلقت منها بيتا، تعيد تأسيسه لا ليكون القفص بل ليكون فسحة للإقامة الدائمة، ومن ثم فالسؤال هو وسيلة لإعادة بناء الذات، وتفعيل ديناميكيتها، عوض أن تكون أداة تشييئية آلية تعيد إنتاج قول خطاب السلطة المتعالية الآمرة التى لا ترى فى الذات سوى جهاز للخضوع، للطاعة. ومن ثم يكون زمن الذات مجردا عن آنية ـ إذ لا يفتأ يكرر نفسه بشكل أبدى.

فالشاعر، إذن، يوقظ الوعى الذاتى بوصفه مرحلة أولى للفهم، وذلك بالتحرر من السبات الذى كبل الجسد عن الانطلاق والتجدد. وإذ تعثر الذات على نفسها، وتعى كينونتها، فإنها لا ترضى بديلا بأى وطن ينفى ظهورها ويلغى فاعليتها سوى بالشعر بوصفه ممارسة لغوية، ومأوى جوهريا للكينونة:

كلا ليس لى وطن

إلا فى هذه الغيوم التى تتبخر من بحيرات الشعر.

آوينى، احرسينى أيتها الضاد يالغتى يابيتى أدليك

تميمة فى عنق هذا الوقت، وأفجر باسمك أهوائى

لا لأنك الهيكل، لا لأنك الأب والأم

بل لأنى أحلم أن أضحك وأبكى فيك

أن أترجم أحشائى

أن ألتصق بك وأرتعش وتصطفق أنحائى

كمثل نوافذ بين يدى ريح خرجت لتوها من أصابع الله،

(ص١٢)

اللغة، إذن، بيت الشاعر ومسكنه عبرها تفجر الذات أهواءها، وتمارس الحلم كفهم استبطانى للعالم، لتعى وجودها؛ لأن هذا الوعى شرط أو مفتاح لفهم طبيعة الوجود كما يفصح عن نفسه فى تجربة حية، وهو فهم تاريخى وآنى، وهو ليس ثابتا ولكنه يتشكل من خلال تجارب الحياة الحية التى يواجهها الإنسان، وهو وعى يتجاوز كما يرى هيدجر «مقولات الزمان والمكان والمفاهيم الميتافيزيقية» [٥]، ولا يقف عند المرحلة الذاتوية ولكنه يستمر بحثا عن الرؤيا التى تمكن من إدراك حقيقة الوجود المنسى واستشراف آفاق المستقبل:

هكذا أتحول فيك (اللغة) إلى نفس يهبط من فم السماء

وينفخ فى فرج الأرض،

هكذا أحضنك وأقول من جديد

أنت الجسد الذى يسمى الغد

وعلى هذا الجسد يرمى نرد التاريخ.

(ص١٤)

إن الشعر من خلال هذه الممارسة التأويلية يصبح وسيلة لانفتاح العالم، هذا الانفتاح يتجسد من خلال اللغة التى تستجمع التوتر الذى يشكله التعارض بين الظهور والاختفاء، والذات عبر اللغة تجتاز هذا من خلال التحول عبر مسافتين: السماء بوصفها الانكشاف والأرض بوصفها رمزاً للعتمة والظلمة (هيدجر)، ونقطة أساسية تفصح عنها شعرية أدونيس هى كشف علاقة الذات باللغة، المنبنية على التجاسد أو التماس الجسدى الإيروتيكى، حتى إن الذات تتأول هنا كأداة إخصاب فى فرج الأرض، وهو إخصاب يبدد ظلمة الأرض، ليكشف العالم عن نفسه، ويظهر الكينونة كبعد تاريخى للكشف الأنطولوجى. هذا الانكشاف يظهر على شكل لعب رمية النرد، وهنا نشير إلى تناص الخطاب الشعرى عند أدونيس

بنصوص نيتشه ومالارميه، فالأول يصور رمية النرد، كما لو كانت تلعب على طاولتين متمايزتين، هما الأرض والسماء، الأرض التى يرمى فيها زهر النرد، والسماء حيث يسقط زهر النرد من جديد. لكن هاتين الطاولتين ليستا عالمين، إنهما ساعتا عالم واحد، الساعة التى يرمى فيها زهر النرد، وساعة سقوطه ثانية، فرمية النرد تثبت الصيرورة كما تثبت وجود الصيرورة كذلك. ومن ثم، تكتسى طابعا رمزيا هو الإثبات المتعدد، والعودة الدائمة، وهو ما يحيل إلى تعدد الكلمة الجامعة بوصفها شذرة وشكل الفكر التعددى، الذى يزعم أنه يقول معنى ويصوغه فهى بمثابة التفسير وفن التفسير، أما القصيدة فهى فن التقويم فهى تقول القيم. إذن، هناك بعدان: التفسير والتقويم حيث يكون البعد الثانى عودة للأول، عودة الكلمة الجامعة أو دورة القصيدة، ومع رمية النرد يبدأ تفسير العودة الدائمة كما يتم تفسير رمية النرد بحد ذاتها فى الوقت الذى ترجع فيه [٦].

أما بالنسبة إلى مالارميه فيتصور أن رمية النرد يمكنها أن تثبت الضرورة وتلغى الصدفة وتنتج العدد الوحيد الذى لا يمكن أن يكون عددا آخر، يتعلق الأمر برمية نرد واحدة، فوحدة التركيب الظافر فى هذه المرة يمكنه أن يضمن عودة الرمى، وتشبه زهور النرد المرمية البحر والأمواج والزهور التى تسقط ثانية؛ هى كوكبة نجوم ونقاطها تكون العدد المنبثق من النجوم. ويلاحظ دولوز أن قصيدة مالارميه تندرج فى الفكرة الميتافيزيقية القديمة القائلة بثنائية العوالم، فالصدفة هى كالوجود الذى ينبغى نفيه، والضرورة كطابع الفكرة الخالصة أو الجوهر الأبدى، بحيث إن الأمل الأخير لرمية النرد هو أن تجد مثالها المعقول فى العالم الآخر [٧].

لذلك فمالارميه يعتقد أن وظيفة الشعر هى تحويل الواقع الصرف إلى فكر مجرد [٨]، والفكرة هى الكلام الذى يملك سلطة عجائبية لممارسة لعبة النرد وإثبات الوجود الخالص المعقول.

وللمقارنة، فإن الذات فى رمية النرد عند أدونيس، تتحول إلى ما يشبه زهر النرد عند نيتشه أو مالارميه؛ فسقوطها فى فرج الأرض إخصاب للتعدد، بينما تضحى اللغة هى ذلك الملعب الذى يمارس عبره اللاعب فن رمى النرد لإثبات كينونته التاريخية. فاللغة، إذن، جسد التاريخ الذى يسمى الغد والمستقبل بعد العود الأبدى للكائن الجوهرى فى العالم.

ب - إذا كان أدونيس قد انفتح على السؤال لإعادة تأسيس الحوار الشعرى، فإنه يستمر فى تأمل تجربته الشعرية فى بعدها الإشارى والرمزى أى داخل منطقة التجريب الخالق. من أجل التجاوز وولوج عتبة التأويل الشامل يقول متأملا تجربته فى القصيدة نفسها المشار إليها أعلاه:

من أجل أن أخلق مرآة تجدر أن تنتسب إلى وأن أتمرأى فيها

من أجل أن أبتكر فراغا يتسع لأهوالى

ربما فكرت أن ألبس معطفا بنصف ذراع

وأن أمشى بقدم نصف حافية

ربما حاولت أن أشق شريان غيمة لكى أروى عطشى ربما تمتمت: الوطن - واكتفيت بأن أروى تاريخ درويش يشرف على الموت كاسيا قبره بصوتى.

أو ربما حاولت أن أقتلع برج إيفل وأزرع مكانه شجرة ياسمين شامى

وربما ارتأيت أن أدعو من جديد آدم لكى يبنى لحبه بيتا على الأرض ويتعرف على أبنائه.

(ص١٢)

إذن، فالشاعر يخلق ويبتكر، فهو لا يكتشف المرآة التى يتمرأى فيها، إنما يصنعها، لتكون تجسيدا حيا لعالمه الرمزى، وكائناته الخيالية، ومسرحا للعبة الغياب والحضور، أى واقع الموت والإسقاط التاريخى الذى يستدعى الوظيفة الرمزية التى ترسم طرق اللغة والقواعد الضرورية للمسرحة، بينما الخيالى فعل أول للذات، ومن ثم فالمرآة بوصفها مرحلة هى، فى آن انبثاق التماهى المستلب والرحم الرمزى، حيث يدلف الأنا فى شكل أساسى قبل أن يتموضع ضمن جدل التماهى بالآخر، وقبل أن تعيد له اللغة وظيفته بوصفه ذاتا ضمن الكونى، حسب جاك لاكان [٩].

وبالنسبة إلى أدونيس، فالمرآة شكل من أشكال الكون الشعرى، لذا فهى تكتسى طابعا رمزيا يحيل إلى مشروعه

الشـعـرى. ويكفى أن نشـيـر إلى ديوانه (المسـرح والمرايا) ١٩٦٨، باعتبـاره أول كتـاب فى الشعر العربى يوظف المرآة داخل بعدها الترميزى الذى لا يعنى انعكاس صورة الذات فى الآخر فحسب، وإنما باعتباره تجسيدا للتخييل، ومسرحا حيويا للكائنات الرمزية التى تتمرأى للرائى من خلال المرآة وتحفيزا لإثارة السؤال:.

سألت، قيل: الغصن المغطى بالنار، عصفور.

وقيل :وجهى

موج، ووجه العالم المرايا

وحسرة البحار، والمناره

وجئت، والعالم فى طريقى

حبر، وكل خلجة عباره

ولم أكن أعرف أن بينى وبينه جسرا من الأخوة

من خطوات النار والنبوه

ولم أكن أعرف أن وجهى

سفينة تبحر فى شراره . (١٠)

فالسؤال بقدر ما ينطرح، بقدر ما يكشف الأقنعة، ويخلق التقابل المرآوى، وتعدد الصور التخييلية المحيلة إلى اللعبة الرمزية للعالم، فالذات تقرأ العالم المرآة، تستشرف أفقه وتحدس مجهوله. إنها تحصل على ما به تكون نبوءتها، وهى بذلك تقيم علاقة جوهرية بالوجود، هى علاقة حميمية، علاقة تماه وتشابك.

ليشكل الشاعر مرآته وليبدع الفراغ، ويقول الظن والمستحيل فإنه يمارس التجريب الخالق كما بينا، وهو فى مرحلة التأمل يعيد صياغة كونه الشعرى مبرزا تنوعاته، وأشكاله المتعددة، فهو فى المقطع السالف من (شهوة تتقدم...) يختزل رمزيته الشعرية، وتسعفه فى ذلك استعارته الحية ذات الكثافة العالية التى فيما هى تلبس العالم داخل أقنعتها، فتخضعه لعتمة اللغة، ودروبها السحيقة، فإنها فى الآن نفسه تضيئه عبر الرؤيا، ومجال الرؤيا هو الإعتام حيث تنبهر الذات باكتشاف المتوارى بينما مجال الرؤية (بالتاء) هو السطوع، حيث الذات لا تكشف بقدر ما تتلقى المعلوم والمعرفة الجاهزة. تشير استعارات أدونيس إلى تفكيره فى لباس المعطف، بنصف ذراع والمشى بقدم نصف حافية ومحاولة شق الغيمة، وقول اسم الوطن ورواية تاريخ درويش، إلخ. هذه إشارات من خلالها يوجهنا الشاعر نحو تجريبه القناع؛ أليس هو أول من كتب ديواناً شعريا تسيطر عليه لعبة القناع كما بين جابر عصفور؟ أو إلى دخوله مغامرة اللغة لا باعتبارها وسيلة إبلاغ وإنما دربا من دروب التيه والتشرد وبحثا مهووسا عن عرى الوجود.

إن أدونيس، فيما هو يتأمل كونه الشعرى، ينفتح على تأويل الكينونة، ويؤسس لشعرية التأويل، وفى هذا المستوى يجب أن نفرق كما أشرنا، بين الشعرية من حيث هى منتجة للنص باعتباره خاضعا للقراءة التأويلية، والمؤول للعالم، وهو من جهة ثانية قابل لتأويل ذات قارئة لأبعاده النصية.

## ٢ ـ الكتاب: مغامرة التأويل

تدخل تجربة الكتاب عند أدونيس ضمن مشروع التأويل الشامل الذى تنفتح عبره مجالات التعددية والنسبية والاختلاف، وتنكشف أبعاد العلامات والدوال اللغوية، بوصفها نسيجا من المجازات والاستعارات التى يتشكل من خلالها كتاب العالم. فالعالم ـ كما يقول ياسبرز ـ مخطوطة لعالم آخر لاتنفذ إليه قراءة كونية ولايفك رموزها إلا الوجود(١١).

إن أدونيس، عندما اقترح فكرة الكتاب، لا يحل بها فكرة البديل الشعرى لما هو دينى مقدس، أو لما هو تاريخى، أو طبيعى. إنها بالنسبة إليه جذر التأويل الشعرى لعالم طالما قرأناه بصورة دوجمائية، ولطالما قدم إلينا فى شكله المعطى الظاهر، دون أن نكشف عن عمقه وحيويته، وأن كتابة تاريخ العالم كانت دوما كتابة قسرية يهيمن عليها منطق الهوية، لإثبات الاستمرار فهى لا تعتبر النص نسقا يفيض بالمعانى، ولا الدليل تكثيفا لعدة تأويلات وفضاء تفاضليا، وإنما كلمة ولفظ. واللفظ هنا بمثابة الحد الذى يحصر المعنى ويحدده، إنه التعريف الأحادى الذى يعطينا ماهية الأشياء وحقيقتها، ومن ثم وجب تقديسه واحترامه ومعاملته بنزاهة علمية، تقوم فقط على الشرح والتعليق.(١٢)

انطلاقا من هذه الرؤية المقوضة لأسس الرؤية الميتافيزيقية القائمة على فلسفة الحضور، حضور المعنى بالنسبة إلى نفسه

أو بالنسبة إلى الوعى، ينخرط أدونيس فى كتابة ثانية (للكتاب) المخطوطة التى ينسبها ـ مجازيا ـ للمتنبى، والتى يبرز من خلالها مفهومه لعملية الكتابة باعتبارها قراءة تقحم المعانى داخلها، وتنظر إليها على أنها ممارسة دالة تدخل ضمن مجرى التفاؤل التاريخى والاجتماعى، وبهذا تصبح مجالا للصراع، وبؤرة التناحر بين إرادات القوة، وملتقى المنظورات المتباينة، ومن ثم فلن يعود النص حاملا للحقيقة لكنه لن يكف عن أن يكون مدار الصراع حولها، بوصفه منبع مفعولات الحقيقة (١٣).

إن أدونيس، كعادته، يعودنا على مفاجأة الإنجاز الشعرى الكبير، فيخلق غالبا ما يتجاوز ذاته وغيره. ولكنه مع ذلك شديد الإخلاص للجذور الشعرية التى يبنى عليها عالمه الشعرى، ومن ثم فنصوصه شديدة التشابك، فهى تقرأ بعضها، وتتأول دلالاتها، ولذا يقتضى الفهم الشامل لشعرية أدونيس مراجعة دقيقة لأهم إنجازاته النوعية، فشعريته إحالية، تشابكية، وما حديثنا عن محطتين أساسيتين فى شعرية أدونيس إلا إجراء منهجى توخيناه قصد كشف التعدد، انطلاقا من الاستمرارية النوعية للمشروع الأدونيسى. وإذن، فإنه وجب تأمل تأويلية أدونيس بالكشف عن الجوانب الإحالية لإبستمولوچيا شعرية جديدة ومتجددة.

**أ ـ التطابق (الكتاب = الذات)**

التطابق هنا ليس بالمعنى الميتافيزيقى للتوحد بالحقيقة، إنه تطابق مجازى، إنه تطابق الكتاب والكاتب، الكتاب بوصفه المشروع اللامكتمل والمفتوح باستمرار، والكاتب باعتباره ذات الكتاب، نفسه المؤولة للكتابة، بوصفها قارئة فعالة تنتج النص اللامكتوب الذى لا يكون مجال الكتابة إلا علامة عليه وعرضا من أعراضه، كما تنتج القراءة المحتملة كأبجدية ثانية، وتتحدث عن أبجدية أولى. إن الوحدة من خلال هذا المنظور هى وحدة المتعدد، وجوهر المتخيل الذى يفتح إمكانات اللاتناهى داخل مجال الخطاب، يقول أدونيس:

أولونى،

جسدى رق ـ كتاب

كتبته أبجديات نجوم وغيوم

ليس هناك حسب هذه الصورة إلا كتاب مفتوح، تتطابق به الذات كجسد ينكتب، وتخطه أبجدية الطبيعة، ومن ثم يصبح هذا الجسد ـ الكتاب موضوع هيرمونيطيقا تدرك الأشياء والذوات بوصفها امتدادات نصية لها أبعادها وانعكاساتها السيمانطقية. إن الأمر يتعلق هنا بتأسيس إبستمولوجيا «الشعر البعدى»، أوما بعد الشعر، حيث ينتج النص لغة ثانية تتحدث عن الشعر ذاته. لا يتعلق الأمر هنا بخطاب الشعر بل بخطاب شعر الشعر، ولا ينجز أدونيس مغامرته هذه انطلاقا من إثبات الحضور وإنما تفعيلا لعملية التداخل بالآخر، وبالمنجز الشعرى الحداثى، وما فهم أدونيس للذات على أنها امتداد نصى مكتوب إلا تمثل عميق لرؤية مالارميه، لكن من وجهة نظر تناصية تتوخى التجاوز والإضافة النوعية، فمالارميه كما يستنتج دريدا حين يتحدث عن تطابق الكتاب مع ذاته، كان يؤكد كون الكتاب نفسه والآخرين فى آن «بما أنه» مركب مع نفسه هكذا لا يمنح لتأويل مزدوج فحسب، وإنما وكما كتب مالارميه نفسه:

إننى أنثر عبره إذا جاز القول هنا وهناك عشر مرات هذه السماكة المزدوجة بكاملها (١٤).

وما نكتشفه داخل هذا التطابق عند أدونيس هو انفتاح التأويل باعتباره المغامرة الجديدة التى يرهن فيها الشاعر ذاته داخل كتاب يؤول العالم بوصفه تشكيلا نصيا مفتوحا. يقول أدونيس:

لكن حياتى، مثل كلامى، تأويل.

(الكتاب ٣١٦)

التأويل هنا لا يعزل الكلام عن الحياة، فهو يقرؤهما داخل مبدأ التكامل والامتداد، ولا يحصل الفهم الشامل بقراءة تدرك الكلام فيما تفصله عن جوهره الحيوى، وإنما بكونه خلقا متجددا للحياة، فهو إذ يفيض حيوية فإنه يكشف أشكال المعانى الثاوية خلف استعارات الكلام وانزياحاته:

ما ترانا؟ كتاب

أم لغات توسوس أحشاءنا

ونهاجر منها، كى نحرر إيقاعنا

من سلاسل إيقاعها

في لغات سواها؟

(الكتاب ٢٠٩)

فهل نحن تجاه شعرية تتوخى تحرير «الذات ـ الكتاب» من كل أشكال الإيقاع الرتيب الذى يكرر نفسه بالتجائها للغات مختلفة تمكنها من تأويل مغامرة الوجود؟

**ب ـ الإنية مقابل اللفظ**

إذن، ليس هذا تأويلا نهائيا حاسما، وإنما رؤية تدرك الوجود باعتباره صيرورة تتولد سلسلة من التأويلات عبرها، أى بـ«جنيالوجيا» لا تؤمن بالماهيات الثابتة بقدر ما تصغى إلى اللغة بوصفها تتعدد وتتشتت، تكتشف الأولويات التى أعطيت لمعنى على آخر، وتقف على الاختلافات والفوارق المولدة للمعانى. وكما هو الشأن عند «نيتشه»، فما يهم هو معرفة الكيفية التى تسمى بها الأشياء لا معرفة ماهيتها، ولهذا لابد من ربط معانى الواقع بالمنظورات والتطلعات التى تعطيها قيمة على اعتبار هذه التطلعات إرادات قوة متفاضلة، لذلك لا يسأل نيتشه عن مدلول وعن قيمة لفظ، إنه يسأل عمن؟ le qui وحقيقتها كما بين دولوز [١٥]. وهو ما نجد تداعياته فى نصوص (الكتاب) لأدونيس، هذه النصوص التى تعانق شذرات الفكر المعاصر، لا لتعيد إنتاجها، بل لتنتج من خلالها لغة تناصية تحاور الآخر، انطلاقا من تقويم جديد للوجود، يقول أدونيس على لسان المتنبى:

الكلام خطى فى البياض، مهب لحريتى

عاصف تارة،

تارة هادئ مستتر

والكلام خطى فى السواد،

هوى مرة

ومرارا مهاو

فيه ليلى صباح

ومديحى مرثيتى.

أولونى إذن:

لاتقولوا بلفظى قولوا إنيتى.

( ص ٣٢٦)

هنا، يلتقى أدونيس بنيتشه. فإذا كان هذا الأخير يستدعى زرادشت ليعيد قوله تأويله، فإن أدونيس يستدعى المتنبى لينزع عنه القناع فيؤول من خلال إنيته ـ أنا إرادة صنع العالم ـ لا من خلال لفظة صيرورة الوجود، ومن ثم لا يغدو الكلام سوى ضرب من التعارض الذى يكشف جانبا من صراع الإرادات والقوى، فهو فى آن ملجأ للحرية، وبروز للأنا، ووقوع فى عبودية السلطة، وهو لا يكشف عن تعددية حين تبادله لمواقع القوى، الانتقال من الذات نحو تمجيد ومديح السلطة، أو العكس، لأنه يمارس لعبة الظهور والاختفاء، فى حين تبرز تعددية فى إنيته، هذه الإنية المبدعة المتسامية التى تتمركز داخلها إرادة قوة، تمتلك اللغة الأشياء لتتجاوز العالم، تحدوها اللاقناعة بأى شئ أرضى، بكل ما يمارس حجابته وعتمته على الظهور البرانى لهذه الإنية، إنها إنية تتنبأ لتستشرف المستقبل انطلاقا من إعادة قراءة الماضى وصراع الإرادات، والسلطة. وهنا، لايكون استلهام المتنبى استجابة لدواعى ظروفية وإن كنا لا ننفيها كواقع التردى والتشرذم/ السقوط العربى، بقدر ما هو انخراط فى مشروع كبير يرى دور الشعرى فى تحرير طاقات الإنسان العربى بوصفه كائنا تاريخيا، قادرا على إعادة صنع جمال العالم، وهو مشروع يتجذر بتأويله الشعرى للوجود وتعتبر محطة (مهيار الدمشقى) تأشيرا ترميزيا يكشف عن أصالة هذا التوجه الشعرى بامتياز.

وفى العودة إلى المتنبى، إثبات للعود الشعرى بوصفه صيرورة تجدد واستمرار، وتعددا للرؤيا بما هى تجل لإرادة الصنع والإبداع، وإضاءة العالم شعريا:

حملت شمسى وأيامى وأسئلتى

ورحت أستقرئ الدنيا، وأمتحن

لا أرض، لاوطن

إلا رؤاى تزور المجد ترسمه

بحرا وتوغل فيه، تستضىء به

الشعر ربانها والمركب والزمن.

(الكتاب ١٩٤)

الشعر، المركب، الزمن، ربابنة الرؤيا، وفضاؤها المجد المرسوم على هيئة بحر، والشمس والأيام والأمثلة محمولات

الشاعر، واستقراء الدنيا وامتحانها، والاستضاءة بالمجد أهدافه ومراميه. هذه صورة متشابكة تتداخل فيها الاستعارات مكونة رمزية مغامرة الإنية، والإنية بهذا المفهوم هي «الأنا» مضاعفة، إنها تتعدد وتتناسخ، لتكشف مابداخلها من رؤى تتلاقح لتكون امتدادا يسافر عبر التاريخ والزمن لاتحدها حدود الأرض والوطن. لتأويل هذه الإنية المتعددة المضاعفة كما يدعونا إلى ذلك أدونيس لابد من كشف تشكلها وهو كالتالي:

إنية = (الأنا الأولى: أدونيس + الأنا الثانية: المتنبى) + أنا متخيلة ٣: السندباد... الأنا الثانية هي الوسيط الذى تتكلم من خلاله الأنا الأولى، بل تحل داخلها في عملية تناسخ «Reincarnation» بينما تتراءى أنا ثالثة وهى متخيلة تتضمنها (ألف ليلة وليلة) هي أنا السندباد، وهى لا تتراءى بشكل مباشر، وإنما تظهر انعكاساتها في الصورة الشعرية التى يرسمها أدونيس. فإذا كان هذا الأخير يستعير من أنا المتنبى سموها المجنون وهوسها الإبداعى بالمجد، وعدم قناعتها بما هو أرضى، متوخية بلوغ أقصى السماء:

إذا غامرت فى شرف مروم

فلا تقنع بما دون النجوم

فإنه يستعير من أنا السندباد التخييلية روح مغامرتها الدائمة، وإبحارها المتواصل، لكشف ما هو مجهول وعجيب، وللإحساس بعمق الحياة، بوصفها نقيضا للمكوث الجامد، والخمول القاتل، للتوهج والمغامرة، وهو ما نجد سندا تأشيريا له فى نص الشذرة ـ الإشارة الموازى للنص الأصلى أعلاه:

لايرسى

إلا كى يحسن خوض اللجة،

فى أمواج لا يعرفها.

(ص١٩٤)

نحن، إذن، أمام تعدد الأنات، فأنا أدونيس إذ تحل فى أنوات أخرى، إنما تفعل من دينامية الصيرورة، وهى بذلك تسرق توهج الأرواح المغامرة، لتتابع الطريق وصولا للسر الكونى:

ينزل الشاعر فى التيه

كمن ينزل بيتا،

هكذا يحمله الكون إلى محرابه،

ويرى السر عيانا.

(ص٢٠٣)

ومن ثم، فهو فى سباق مع الوقت، وصولا إلى هذا السر، لتخليد الأرض شعريا، »إزاحة عتمتها الأصلية، لأن الشعر هو الإنارة الخالقة لرؤية ما تحجبه الظلمة:

قال: لا وقت فى الأرض، إلا لكى نجعل الأرض شعرا

(ص٢١٠)

وهذا هو التجلى الأبهى للإنية، ذلك النزوع الداخلى الذى يهجس للكائن الإنسانى «فى العالم» بما هو كائن شعرى أن يرتقى دروب المغامرة، وتخليد الوجود.

### ٣ ـ تأويل التاريخ

إعادة قراءة التاريخ بالنسبة إلى شاعر استكناهى، هى قراءة إشكالية لأنها ممارسة هيرمونيطيقية، يحضر فيها سؤال الذات والكتابة بوصفه إثارة حيوية لأبعاد متعددة تخضع لآلية الكشف والتأويل:

هل أكتب تاريخا للأسود أو للأحمر، أو تاريخا لا لون له؟ هل أنسى نفسى من أجل الشىء؟ أأنسى الشىء وأذكر نفسى؟ هل ما ألمسه يغنى عما لا ألمسه؟

(أبجدية، ص ١٨٥)

إن التساؤلات التى يطرحها الشاعر لا تحاول البحث عن خط اتصالى لسير وقائع التاريخ التى دونتها عقلية اليقين / السلطة التى تحول الفعل إلى نموذج سكونى، والحدث إلى صورة ومعنى واحد، ومن ثم يكتسب قدسيته، وبذلك تبقى كثير من الأحداث دون تفسير، بل إن بعضها يتم السكوت عنه باعتباره مسا بالقدسية والشرعية السياسية والدينية. ومهمة الشاعر هى أن يعيد تشكيل الخطابات المنسية التى دمرتها أفعال المحو، وغلفتها طبقات النسيان المتراكمة:

وماذا تفعلين بى أيتها الأبجدية

بلوتنى لأقول بك المحو

لأسأل: هل ضيع التاريخ حقيقة أوراقه الخاصة؟
(أبجدية، ص٥٢).

إذن، فإن هدف هذه الكتابة الشعرية المؤولة للتاريخ، هو الحفر في بنية ما هو مسكوت عنه وضائع على هامش التاريخ والتدوين، إنها تدشين لتدوين جديد، مختلف لا يعير الانتباه للحقيقة بوصفها سلطة إيديولوجية منتصرة، وإنما يكشف صراع الإرادات والقوى التي شكلت محور دينامية تاريخية. وبذلك يحقق أدونيس هدفا مزدوجا، الأول هو تمثل تداخل الأجناس، فلم يعد التاريخ ميدانا مستقلا بذاته، بل أصبح قابلا للاختراق الشعري، كما أن الشعر لم يعد امتثالا للظواهر الغنائية، وكما أنه ليس نظما تمجيدا للبطولات، شأن الملاحم الشعرية، بل تكثيفا لنسيانات التاريخ وإهمالاته، «لاسترجاع الاختفاء الذي كان وراء كل انكشاف والغياب الذي كان خلف كل حضور، إنه استذكار لتاريخ الوجود من حيث هو اختلاف منسي، ونسيان للاختلاف» (١٦).

والهدف الثاني هو استعادة الحوار مع التاريخ من حيث هو لغة، وللشاعر مع اللغة من حيث هي وطن الكينونة، وبذلك يبنى خطابا شعريا حول الخطابات التاريخية، ويصغى إلى ما قيل فيها، ليعيد تأويلها من جديد. وهو بذلك لا يجعلنا ندخل التاريخ، وإنما يجعله داخلا في ذواتنا وفي عصرنا، وبالتالي يعيد تأسيسه عبر علاقة سؤالنا الذاتي، بما يلوح لنا من إمكان الفهم للكينونة التي تشكلنا جميعا حاضرا أو ماضيا. وإذن فليس لهذا الوجود التاريخي ـ كما يرى «جادامر» ـ تحقق خارج زمانية الكائن التي تسمح باندماج الأفق الحاضر بالأفق الماضي، فتعطى الحاجز بعداً يتجاوز المباشرة الآنية ويصلها بالماضي وتمنح الماضي حضورية راهنة تجعله قابلاً للفهم (١٧). إنه عملية تنسف الحدود المعرفية والزمنية بين الماضي والحاضر، وهو ما يستجليه الشاعر في مطلع نص سماه في (الكتاب). «ذاكرة الراوي» يسرد من خلاله تاريخا محكيا، يوازي نص المخطوطة المنسوبة إلى المتنبي، ونصوص الشذرة الإشارية المنبثة تحت مقاطع المخطوطة. بالإضافة إلى هوامش الجهة اليسرى. يقول أدونيس:

ذاكرة الراوي

في ذاكرة تلد الكلمات وتولد

فيها

تلد الأشياء، وتولد فيها

لا تعرف حدا

بين الماضي والحاضر

ولد الشاعر.

(الكتاب، ص٩)

فالشاعر ينفتح شعريا على الذاكرة باعتبارها لغة الكينونة التي تنسج من الأبعاد الرمزية ما يمكن أن نكشف به جوانب من التجارب البشرية، وهو ما يعني المزاوجة بين الاستعمال المجازي الاستعاري للغة، والرواية بوصفها تصويرا سرديا يتمثل فكرة إعادة تكوين ثان لتجاربنا الزمنية كما يرى ريكور (١٨). فعبر السرد نستجلي عمق كينونتنا بوصفها امتدادا تجريبيا نتعرف من خلاله ذواتنا:

وثني الراوي

لا نعرف من نحن

الآن ومن سنكون

إذا لم نعرف كم كنا، ولذا

سأقص عليكم

من كنا

وأقدم عذري للقراء

إن كان حديثي سرديا، أو كان

بسيطا، لا يتودد للفصحاء

(الكتاب، ص١٠)

يتعلق الأمر عند أدونيس بكوجيتو شعري، يعيد صياغة شرطية معرفة الذات، لابوصفها أنا فقط وإنما بمعنى كونها ذاتية متعلقة بنفسها من جهة، وبتوحدها بالآخر، وبامتدادها في زمن يحدد هويتها، من جهة أخرى.

وبما أن معرفة الذات تأويل، فلا يمكن أن تتم كما يرى ريكور إلا بتوسط البنيات الرمزية، ومختلف صنوف السرد والحكاية، لأن هذه الذات منغرسة في جسم وفي تاريخ عيني فردي، والعالم الذي تولد فيه هو الإطار الوجودي للممارسة التاريخية (١٩).

يعى أدونيس دور التخييل الشعرى بوصفه تمثلا لوظيفة «النحن» أو «الذاتية الجمعية» فى التاريخ، وذلك بالربط بين طموحاتها للمستقبل وتقاليدها الموروثة من الماضى، ومبادراتها وأعمالها الراهنة، كما يعى توسط الوظيفة السردية من خلال إنتاجه لراو حكائى يسرد من خلاله مختلف معايناته لتاريخ الذات الجمعية ومآسيها المضحكة المبكية، إنه راوى كوميديا أرضية متوحد بالمتنبى مهووس بالرواية، لا يتخيل عالمه المروى إلا كفاح جحيم تتجلى من خلاله مختلف أشكال الممارسات التاريخية للذاتية «العربية»:

وثنى الراوى
مغريا سامعيه وقراءه
للهبوط إلى آخر الجحيم التى تتأصل
فى أرضهم وتواريخها،
قال أروى لكم
بعض ما خبر المتنبى وما هاله وما
صاغه
بعذاباته وبألفاظها، ويسحر البيان الذى
ينبجس من نكهة الرمز، أو لمحة
الإشارة
فى نسيج العبارة
سأخيل حالى لابسة حاله وأكرر تلك
الجحيم بلفظى بسيطا مستضيئا بما
قاله، أتقفى الضياء إلى ذروات
الكتاب
بادئا بالتراب.

(الكتاب، ص١١)

إن الذات لا تحقق مشروع روايتها للتاريخ إلا عبر تناسخها فى ذوات أخرى، فهى تتحول من موقعها الأنوى (نسبة إلى الأنا)، ومن حضورها الآنى لتحل بأنا متخيلة راوية، حالة بدورها فى أنا المتنبى، وهو تحول من الآن نحو الأمس عبر المكان، القاعدة الأرضية للتجارب التاريخية للذاتية العربية. ومسلسل السرد يقترح بداية زمنية تأسيسية هى السنة الحادية عشرة هجرية، سنة موت النبى محمد (ص). وأول ما تكشف عنه هذه البداية هو الصراع بين إرادات قوى متسلحة بنوع من المعرفة والفهم التأويلى لهذه المعرفة العقيدية، لكسب الشرعية. وهذا ما يستجليه الراوى فى الحوار التالى الذى دار بين عمر بن الخطاب وبعض الأنصار يوم السقيفة:

نتقاسم: منا أمير ومنكم أمير
ـ يقتل الله من قال هذا
ـ يقتل الله من لا يقول بقولى

إن السلطة هنا هى محور صراع هذه الإرادات التى انخرطت فى صنع تاريخ يستمد شرعيته من الوحى، بوصفه لغة لتوطين كينونة تتشخص عبر التمثل الدينى. وبما أن موت النبى شكل حدثا أساسيا يتمثل فى انقطاع لغة الوحى، فإن كل إرادة قوة محفزة الآن لتساهم فى خلق موقعها داخل السلطة لتمثل استمراراً للنموذج النبوى الدينى. وهنا، تبرز قوتان أساسيتان تطمحان إلى اكتساب شرعية داخل السلطة الأولى هى الأنصار، باعتبارها العامل الأساسى الحاسم لانتصار سلطة النبى، وللعبها دورا آخر فى تكسير قوة المعارضة القرشية «الجاهلية»، ومن ثم فهى مؤهلة الآن لتمارس دورها التاريخى من موقع المباشرة الفعلية للسلطة، أو على الأقل المساهمة فى هذه السلطة انطلاقا من مبدأ التناوب أو التعايش وتقاسم السلطة، وهى قوة تحمل وجهة نظر تعددية ذات إرهاصات ديمقراطية أولية، لا تؤمن بالإقصاء التام للقوى الفعالة بقدرما تدعو إلى انخراطها فى تأسيس المشروع المشترك.

القوة الثانية تحمل وجهة نظر أحادية وتفهم السلطة على أنها نزوع وراثى يتنقل بين أبناء الجذر الواحد هو قريش لا غيره، ومن ثم وجب إقصاء القوى الأخرى رغم أهميتها، وهنا امتثال واضح لمنطق الاستبداد حيث شهوة السلطة تتقدم لتحرك دينامية القتل، وصولا إلى شرعية السلطة المؤسسة على القوة. وبما أن هذا الخط ميكيافيللى يرى الغاية هدفا أسمى للمصلحة، فإنه يلتجئ إلى كل الوسائل لتنفيذ هدفه. وانتصاره الحاسم كان البداية الحقيقية لوأد التعددية، والتشارك؛ هذه المبادئ التى نجد بعض إرهاصاتها الأولية فى زمن النبوة وكذا فى الزمن السابق عليها. إن هذا الانتصار

اغتصاب للذاتية العربية وتشريع للقتل، وهذا هو المسكوت عنه في التاريخ العربي، وهو ما يكتسى صبغة تأويلية عند أدونيس يفتتحها في أبجدية ثانية بالمساءلة والنقد:

اسألوا الشرق: ألن يضجر من مزج خطاه

بالدم الدافق من أبنائه

ومن السكر به

ومن النوم على أشلائهم؟

قامة التاريخ مالت في يدى

إنه الإنسان مذبوحا على صدر نبى.

(ص١٤٠)

الإنسان كوجود في العالم يحمل تصورات لإثبات كينونته التاريخية، هو المقصى إذن في هذا التاريخ الدموى، الذى لا يفتأ يؤسس لسلطة الفرد كخليفة، لسلطة فرد آخر حتى يسيل الدماء:

وثنى الراوية:

عجبا للدماء التى لا تجف

وكررت هذا على المتنبى

وكان يردد مازلت طفلا

عجبا للزمان الذى يتجرع أمواج هذى الدماء ولا ريٌ

في جوفه.

(الكتاب، ص٣٥)

إن الراوى يتدخل باستفهاماته التعجبية لإظهار استنكاره، ولتحديد موقعه لا كناقل لما هو مقدس، تبريرى، يقرأ ما يقرأ كما هو كشكل لإرادة متعالية خارقة، وإنما كناقد يخضع الأحداث إلى شرطها الأرضى ويؤولها في إطار الصراع على السلطة لتحقيق الرغبة في التملك والاستحواذ وإرواء لذة التأله والتربع على عرش السلطة:

إنه العرش يصقل مرآته

صورة للسماء

ويزين كرسيه

بشظايا الرؤوس

ورقش الدماء.

(الكتاب، ص١١)

إننا أمام دينامية تحركها أساسا هذه اللذة التى لا تحقق إشباعها في امتلاك السلطة إلا بالخضوع للذة أخرى هي ممارسة العنف.

شهوة الملك تستأهل الناس،

تذروهم كالعصافه .

(ص١١)

إذن، فالراوى /ينزع القناع عن التأويل الميتافيزيقى الذى يقدم التاريخ بوصفه اعتمالا لإرادة متعالية مفارقة للوجود الزمنى، وتاريخ شئ ما كما يقول «دولوز» هو على العموم تتابع القوى التى تستحوذ عليه وتعايش القوى التى تتصارع من أجل الاستحواذ عليه، ومن ثم فإن السلطة ليست متعالية على المجال الذى تظهر فيه، فيما هى علائق قوى محايثة للمجال الذى تعمل فيه تلك القوى. فهى لا توجد إلا بوصفها فعالية، فهى استراتيجية تمارس على أنها دينامية لا تنتج القمع والإيديولوچيا فقط، وإنما تنتج الواقع في غليانه وتعدده كما بين فوكو[٢٠].

وهو ما خاضه أدونيس حينما قرر أن ينخرط في إعادة قراءة التاريخ العربى، بداية من السنة الحادية عشرة هجرية، محولا العالم إلى حكاية، والحكاية كما يقول وكلوسوفسكى:

> تعني شيئا يروى ولا يوجد إلا في السرد وبه، والعالم شيء يروى، حدث مروى. إنه، إذن، تأويل. وما الدين والفن والعلم والتاريخ إلا أشكال مختلفة من التأويلات أو أنها علي الأصح أشكال متنوعة للحكاية نفسها [٢١].

حركة التاريخ، إذن، هى حركة توالى الأقنعة وتأويلاتها، فكل قناع عندما ينكشف يكشف عن قناع آخر، وعن حكاية، ومن ثم وجب الإيغال في كشف أقنعة التاريخ وتأويلها، ويقول أدونيس في فاصلة استباق:

هوذا أمامك باب التاريخ

«اخلع نعليك»

يمينا

ويسارا استقم.

من شيء يشبه القبر تبدأ الحكاية. ليس صعبا أن نتخيل قبرا يتكلم وحيدا، قبرا آخر ينخرط فى حوار آخر ينتمى إلى جوقة. يمكن القول أيضا القبر وجه.

عندما نقول عن شئ إنه وجه نقدر أن نقول عنه إنه كائن حى، مادمت ترفض أن تنسى الوجه أو تهجره، وهو هنا القبر، فالقبر بيت لك.

مع ذلك ليس القبر إلا شكلا، هيكلا لكن حين نتكلم مع شئ ليس موجودا داخل هذا الشكل ـ الهيكل.

هل الأعناق الرؤوس قبور عائمة؟

لم هذه الأعناق التى تزين الساحات؟ لم إذن هذه الرؤوس التى تزخرف الجدران؟ .

هل التاريخ قبر على صورة النجم؟

(الكتاب، ص ١٦٧)

ثم يطرح الشاعر سؤالا على الهامش:

هل التاريخ مسرح دمى وفقاعات؟

التاريخ يصبح حسب هذا المنظور الشعرى، التأويلى قائما فى الاستعارة بما هى تقنيع للحقيقة التى تخفى خداعها لتظهره فى المجاز كما يعتقد نيتشه، وهو ما يحفز فعل التخييل لممارسة لعبة الكشف عن مصدر الكلام، والدخول فى حوار الأقنعة. والملاحظ أن الشاعر يتخيل القبر شكلا للتاريخ تبدأ منه الحكاية، أليس القبر هو تقنيع للجسد حين تختفى عنه روح الحياة؟ وهو ما يعنى نبش القبر من جديد، لرؤية وجه الكائن المقيم فى القبر بما هو بيت، وبما هو شكل هيكل ينخرط فى عملية الكلام.

إن تكشيف لغة الاستعارة انطلاقا من افتراض متعدد للأعماق والأبعاد والمسافات، هو ما يؤسس خاصية الاشتباه والالتباس وليس التشابه، فإذا كانت الاستعارة العمودية قائمة على مبدأ المقاومة فى التشبيه، فإن الاستعارة هنا قائمة على مبدأ آخر ينزع نحو الخرق للمعقول والمعلوم، إذا أظهرت نوعا من الشبه فلا يعدو أن يكون مجرد وهم، وهو ما قد يعنى أن التاريخ هو استعارة الوهم. ولذلك، يكون دور الشاعر هو السفر فى تيه الوجود، لتعرية مكر التاريخ ورؤية تحولات وجوهه، بما هى انبعاث لحياة جديدة وتناسل لتواريخ أخرى:

ماذا تفعل، ياهذا الشاعر

فى هذا البلد البائر؟

أشهد فيه

تكوين بلاد أخرى

ماذا تفعل، يا هذا الراوى

فى هذا التاريخ الميت؟

أشهد فيه

ميلادًا آخر

لتواريخ أخرى؟

(الكتاب، ٣٧٧)

الشاعر، بناء على استراتيجية التيه، يخترق نواة التاريخ كما قال فى «أبجدية ثانية» [٢٢]؛ ليكون شاهدا على تكوين الأشياء وحدوث الولادات، ولولا التيه لما كان هناك تاريخ، ومعنى ذلك أن الوجود يتيه بالموجود، ولا يعرض الموجود إلا فى التيه، فيقيم بذلك عالما من الضلال، ذلك هو مجال حصول التاريخ، والوجود ينحجب ويكتم حقيقته، والكتمان هو سبيل الانفتاح. وهنا نتساءل مع هيدجر: «ما الذى يصونه الظهور عن طريق الاختفاء؟» والإجابة كما قال هذا الفيلسوف هى: «لا شئ غير الاختفاء ذاته». [٢٣] وهنا، تتشابك رؤيا أدونيس بهذا النوع من التأويل الهيدجرى، ليس امتثالا واقتباسا بل تجسيدا لتأهيل حوار الشعر والفلسفة والتأويلية، نستكشف هذا التعالق فى «صوت بتوقيع ثلاثى»:

يزعم الراوية

أن هذا الحضور الذى يتغطى بأسلافنا

ليس إلا غياب

لايرى من بهاء الحديقة إلا

وردة ذابلة

أترى هذه لغة عادلة؟

(الكتاب، ٣٧٨)

الحضور هنا لا يؤول إلا كغياب، ومعناه حاضر يستقر فيما يحصل، وهي نفسها فكرة العود الأبدى النيتشوية، فخلف كل حضور غياب، ومن ثم فرؤية الشئ مزدوجة، إنها تدرك وجوده على أنه حاضر، فى الوقت نفسه الذى تكشف عن اختفائه. فكما نتأمل الحقيقة كامتلاء لحضور البهاء، فإننا أيضا نعى سر هذا الامتلاء كشكل من أشكال الاختفاء، والوردة مثال لفكرة الحاضر الذى لا يستقر وجوده فيما هو يتحقق، وهو ترميز مؤشر لحالة الوجود؛ فالكينونة هى ذاتها لاتناهى الموت.

إن الوجود الحى يتحول هنا إلى كينونة استعارية، تظهر وتخفى، تثبت وتنفى، تصدق وتكذب، ومن ثم فالموجود هو كائن تأويلى يقبس من الشمس حكمة الإضاءة لإظهار اختفاء الموجود:

هى ذى الشمس تهمس للراوية

وتكرر مزهوة:

حكمة الضوء أبقى وأعمق من ليل صحرائك الدامية.

(ص٣٧٨)

إنها حكمة التنبؤات التى لا تنتهى. وحتى عندما يقرأ الشاعر الماضى، فهو لا يتذكر فحسب، وإنما يستشرف ويتنبأ من خلاله بوصفه ثقبا كونيا:

انظر خلفك: ليس الماضى

إلا ثقبا كونيا

لا تخرج منه إلا أطياف بخار.

(الكتاب، ٣٢١)

إن الشاعر يكتشف لعبة التاريخ، ومن ثم يندفع مهووسا باختراق ثقب الماضى، ليقرأ الموت باعتباره البداية المعلنة لكل تاريخ يقيم حاضرا يمتد بعيدا نحو الماضى، إنها قراءة الشعر الذى يتيه فى الكينونة ولا يؤمن بحقيقة وحيدة مائلة:

أعطه حفنة من بخور

لا تقل، أيها الشعر من أين أو كيف جاءت

ليرى كيف يقرأ تاريخ هذى البلاد

وكيف يبخر موت العصور.

(الكتاب، ٢٩١)

إن الشعر وسيلة لإعادة قراءة التاريخ، وتأويله تأويلا كاشفا عن لعبة الاستعارات الماثلة فيه باعتباره أيضا وجودا مجازيا.

### ٤ ـ تأويل السيرة الشعرية

يطرح أدونيس فى «الفوات» التساؤل التالى:

أيكون | كلام / كمالاً؟ | الإنسان

(ص٣٣١)

هذا السؤال يعد جوهريا، وإعادة طرحه شعريا فى (الكتابة) إنما يعنى فتح باب التأويل على مصراعيه، لالتقاط مختلف الرؤى الاستكناهية للعالم، قصد بناء حوار يتطلع لفهم الكينونة، بإدماج الذات المتكلمة لذات تحدد نفسها، توظف نفسها فى قولها، لملء النقص وخواء الأنا، وهذا ما يعنى حسب ريكور أن مهمة فينومنولوجيا الكلام أن تبين هذا الدمج لماضى اللغة فى حاضر الكلام، فعندما أتكلم فإن القصد الدلالى ليس إلا خواء يتوجب ملؤه بالكلمات:

وهكذا فإن الكلام هو إنعاش معرفة ألسنية لما جاء من كلام سابق لأناس آخرين أودعت وترسّبت وتأسست حتى غدت هذه الملكية المتاحة التي يسعني بها الآن أن أعطي جسدا لفظيا لهذا الخواء (٢٤)

ويوضح «لاكان» إشكالية الكلام هذه، وهو هنا يقترب من سؤال أدونيس، فيرى أن الذات تعبر عن نقص فى الوجود يتوخى بلوغ الكمال بفرض وجودها عبر الأنا، والإنسان يحاول دائما أن يحقق الكمال عن طريق الكلام، وهذا الاستنتاج ينبنى على معطيات اللسانيات الحديثة التى «تعتبر الإنسان ذاتا صنيعا للغة يتشكل عبر الكلام». (٢٥)

وبين الكلام والكمال تماس جناسى يتحقق فى اللغة العربية، وهو ما حدا بالشاعر إلى وضع هاتين الكلمتين فى إطار مربع، لخلق القرابة السيميولوچية التى تكشف عن تجاذب أطراف القوى للإنسان الباحث عن التعالى وتجاوز النقص من خلال الكلام. وبما أن أدونيس بصدد كتابة سيرة شعرية للمتنبى تتقاطع فيها رواية التاريخ، بالكلام المنسوب إلى المتنبى نفسه فى المتن الرئيسى للكتاب، وكذلك بالشذرات التى ترافق المتن، فإنه يتوخى تحقيق الرغبة فى التجاوز، تجاوز نواقص الوجود الواقعى والذاتى، والإطلال على

عالم تخييلي بتوظيف الأبعاد الرمزية. والذات كما يرى لاكان لا يمكنها أن تدخل الممر الجذري للكلام إلا من حيث مساهمتها في النظام الرمزي، «وهو ما يتيح لهذه الذات أن تتقنع خلف الكلام لتتيح للاشعور أن ينتج كائنات شبحية تنعكس عليها صورتها الحقيقية» (٢٦).

إن لعبة التقنع التي تمارسها شعرية أدونيس تتجلى أساسا في خلقه منطقة تماس شديدة تتماهى داخلها أنا الشاعر بأنا المتنبي لإنتاج وهم انتساب الخطاب الشعري إلى الذات المتكلم بها: أنا المتنبي فالأنا كذات مباشرة حاضرة تتخلى عن دورها للآخر، وبذلك تنسخ من هذه الأنا الآخرية وجودا بالمعية، تتشكل من خلاله سيرة مزدوجة. فهي إذ تعيد إنتاج حياة المتنبي، فإنها تقرأ ذاتها وتهشم بهذه القراءة أشكال الاستلاب التاريخي التي عملت دوما على تكبيل الذاتية وإعاقتها عن بلوغ التحرر والإبداع، وجعلت من الفرد أداة لإعادة إنتاج القواعد دون ذاتية. ومن حق هذه الذاتية اليوم أن تعيد الاعتبار لذاتها عبر تجليها وانصهارها في الآخر، هذا الغائب الحاضر الذي يجب التوغل داخله لتجاوز النقص، والمساهمة الفعالة في الوجود، فتأسيس الكينونة إنما يبدأ من هذا المنطلق المنفتح على الكون، والذاتية ـ كما يقول «لاكان» ـ هي منظومة منسوجة من الرموز تنحو إلى اشتمال التجربة كلها وإحيائها، وإكسابها معناها (٢٧).

فاشتمال التجربة وإحياؤها وإكسابها معناها، هو الهدف نفسه الذي ترنو إليه شعرية أدونيس، متوخية استكشاف مجاهيل الماضي، لاستشراف آفاق المستقبل وهذه هي الدلالة الإيحائية لاسم اللقب الذي اشتهر به أبو الطيب، أعني المتنبي، فعبر هذا اللقب يبحر الشاعر في قراءة تجربة الذات العربية وتأويلها. يقول أدونيس متقمصا أنا المتنبي:

لم أقل: مرسل أو نبي قلت: هذا شتاء

الجماعة صيفي، وصيفي شتاء والخريف ربيعي

لي في الأرض باب يؤدي إلى المستسر ولي طاعة

من عل

وأنا من تنبأ شعرًا.

(الكتاب، ص ١٩٠)

الشاعر هنا وهو يتقنع بشخصية أبي الطيب المتنبي، يكشف من خلاله جوهر عملية الكلام باعتبارها ترنو نحو الكمال، وهو يفيد من سيرة المتنبي الشعرية التي تتلخص في كونها تعبيرا بالكلام عن الكمال. إن الوصول إلى هذا المجهول هو جوهر رؤية المتنبي، فهو القائل:

أنا الذي بين الإله به الأ
قدار والمرء حيثما جعله

جوهرة تفرح الشراف بها
وغصة لا تستسيغها السفلة

ويظهر الجهل بي وأعرفه
والدر در برغم من جهله

وهو القائل أيضاً:

سيعلم الجمع من ضم مجلسنا
بأنني خير من تسعى به قدم

ما أبعد العيب والنقصان من شرفي
أنا الثريا وذان الشيب والهرم

إن ذات الشاعر تستكشف عمقها في تجليها بأنا المتنبي، وهي بذلك تنجز ما يمكن تسميته هنا بالتداخل السيري، فهو عندما يستبطن ذات المتنبي ويعيد تمظهرها، فهو في آن يطل على سيرته محاولا عبرها تقويم وجوده عبر المكان والزمان واللغة، وبذلك فهو يتأول العالم باعتباره امتداداً وقطيعة، امتداد لأنه يمكن الذات من الانغراس في تاريخها، بحيث تبنى من خلاله علائق القوة والتأصل والتعدد، وقطيعة لأنه بواسطته تعي هذه الذات عوائق عبورها نحو الكمال ليس بدلالته المطلقة التي تحيل على التناهي الكلي، وإنما بدلالته الاستشرافية، فهو موطن الذات الرائية التي تتطلع عبره إلى الالتحام بالسر، وهي بذلك تمتلك إرادة النبوءة الشعرية:

كيف لي أن أرد النبوءة تأتي

في قميص من الضوء تلقي وجهها في

يدي، وتنفث أسرارها في عروقي؟

وأنا من تنبأ شعرا

انظروا: إنها الآن تفرش لي ساعديها

وتسكنني دارها
كيف لا أتبطن أغوارها؟
وأنا من تنبأ شعرا.

(الكتاب، ١٩١)

إذا كان هيدجر يرى أن اللغة هي موطن الكائن، فإن أدونيس يضيف أن موطن الشاعر هي النبوءة، فهي تأسيس للخلود بوصفه التحاما للذات كجسم بالكون:

الكون وجسمي وحدة حلم
وحدة شعر:
ألهذا نحن فراق في أوج عناق؟

(ص١٩٢)

إن أدونيس وهو يجرب تأويل سيرة المتنبي من منطلق الذات، فإنه يمضي بعيدا في إكساب الشخصية الشعرية بعدا كونيا؛ لأنها تعيش تجربة اللاتجربة كما يحلو لبلانشو تسميتها [٢٨]، حيث تسقط الحدود بين الذات والعالم، ويمارس نوع من التوحد داخل القمة بوابة التنبؤ والاستشراف المستقبلي التي تفتح المجال لظهور الفائض الغريب الذي هو اللاشيء، أو هو المستحيل. وهي إمكان لمعايشة الحدث في علاقته المزدوجة؛ مرة يعيشه الكائن بفهمه وإدراكه وربطه بقيمة ما، أي بالوحدة، ومرة كشيء يخفى عن كل استعمال وعن كل غاية، بل شيء يفلت من القدرة على تجريبه، في الوقت الذي لايستطيع الكائن أن يفلت من تجربته هذه كما لو أن الاستحالة هي ذلك الذي ينتظر وراء كل ما يعاش ويفكر فيه ويقال [٢٩]؛ عندها يتجوهر اللاشيء، وتحل الذات محل المطلق في لحظته الأكثر تجردا، إنها التجربة الحد، وهي الطريقة التي يتأكد بها الإنكار الجذري الذي لايعود له ما ينكر [٣٠]، وهنا لايغدو كلام التجربة الداخلية سوى تأكيد للنفي السالب :

الكلام الذي يتفجر مني أنا شكه
وأنا نفيه
كل ما قلته لم أقله
والذي سأقول اختلاف

ويشبه لي أن نفسي تجتاحني كل يوم فلماذا
يقال أضل سواي، وأهدى سواي
وأنا ساكن هواي، ولا بيت إلا خطاي؟

(الكتاب، ص١٤٥)

الكلام تفجير وانفجار. إن أدونيس يستعمل هنا استعارة السلب لتأويل فعل الكلام، فالفعل «يتفجر» المسبوق باسم الموصول، دلالة على الاستمرارية، يؤكد نتيجة السلب، وهي التدمير، بوصفه انتفاء للشيء، وهو ما يعني أن الكلام لكي يثبت ويوجد يلزم أن يمارس فعل النفي الإنكاري، وسلب الشيء حقيقته المتمثلة في الكلام السابق عن كلام النفي وحين تعيش الذات داخل هذه التجربة فهي تبقى علاقتها مفتوحة بفائض الاحتمالات الخارقة التي تجتاح وتدمر كل ما هو معقول على أرض المألوف وتخرقه:

إن كان هناك جمال
فهو الخرق أفيئوا واعصوا
لاتعصوا إلا العادة.

(ص١٥٤)

ما إن تبلغ الذات الامتلاء المطلوب، حيث تتحقق رغبتها في الشيء، حتى يصبح هذا الإشباع شكلا للعادة يجب تجاوزها ثانية وخرق قانونها للدخول في تيه جديد يمتطي المجهول، وينخرط في لعبة الفكر. والأساس في هذه اللعبة هو بلوغ تأكيد لامتناه لا يربح كما هو شأن لعبة النرد غير إمكان اللعب، وهو إمكان لا يتوقف على القدرة على البلوغ، أو يستجيب للعقل فيقف عند حدود الهدف النهائي:

ماسماه العالم عقلا
سأسميه
رمية نرد.

(ص١٤٩)

إن ما يسميه العالم عقلا هو عند أدونيس رمية نرد، والنرد في التأويل النقدي المعاصر هو الكلام ذاته الذي يسقط في

حركة مزدوجة، تتحقق خلالها مضاعفة تأكيد الرغبة، فباللعب والكلام يتم رمى النرد مرة ثانية بحيث يتبع مسارا لانهائيا ومتواصلا. (٣١)

وهنا، تبقى العلاقة بالمجهول مفتوحة على الدوام:

ليس بين المكان وبينى غير الوضوح

غير أنى سأبقى غموضا

وأوثر ألا أبوح

لم يحن بعد وقتى، وأغانى مكتوبة

بلغات العصور ـ الأجنحة

فليسمح الشعراء

إن خذلت نبوءاتهم

وتنورت وجه المجاهيل

وليسمح الفقهاء

(ص٢٠٨)

إننا هنا بازاء أنا متعال (ترنسندنتال) يتجاوز الأرضى ليلج ما بعده، يتوحد بالغموض محتفظا بالسر فى الوقت نفسه الذى يدمر فيه الزمان الحاضر، ليهرب لغة المستقبل ويستضئ بالمجاهيل. إن كينونة هذه الأنا المتعالية تتقوم داخل قواها وإنجازاتها وأفعالها كل المعانى المحتملة وكل أبعاد الكينونة،(٣٢) فهى الإنية المؤولة وجودها كما سبقت الإشارة. وهى إذ تتداخل مع أنت فردية، فهى تختزل مساحة الوجود الذى يعدو مجالا لممارسة الحرية فى بعدها الأقصى.

وهذا ما يتوخاه أدونيس وهو يستدعى المتنبى ثانية ليخرجه من عالم التحجب، ويندمج بأناه ليشكل كينونة التعالى بوصفها استشرافا، وإضاءة للوجود، وتأويلا شاملا يقوم ذاته فى الوقت نفسه الذى يعيد فيه تقويم العالم المرئى ليصل إلى منبع النبوءة.

### ٥ ـ خلاصة

الكتاب إنجاز شعرى يتجاوز من خلاله الشاعر ذاته، كما يتجاوز به إنجازات الشعرية العربية المعاصرة، فهو إضافة نوعية لا للشعر العربى فحسب بل للشعر الكونى، بوصفه أول عمل شعرى عربى يخترق من خلاله الشاعر التراث العربى القديم، ليقيم حوارا شاملا معه، جواراً يسائل المقدس، يكشف المحظور والمتوازى، فى الوقت نفسه الذى يبدى موقفا نقديا تأويليا يعلن عن دور الشعر الخلاق فى إعادة صياغة الوجود، وإدراكه من منطلق الإزاحة الشعرية بوصفها انزلاقا مستمرا عن أرضية المألوف باتجاه الإقامة الجوهرية للكائن هذا الكائن النبوئى ـ وهنا الإشارة إلى دلالة استدعاء المتنبى راهنا ـ الذى لا يفتأ يستقر على منطق؛ لأنه مهووس دوما بتهشيم القواعد، ومناهج العقل وكل ما يتواضع عليه الذهن الإنسانى.

(الكتاب)، إذن، يبنى مسرحا تتجلى فيه لعبة الكوميديا الأرضية التى تمتلئ بالتناقضات، وإرادات القوة المتصارعة، وفى قلب الصراع ينزع الشاعر نحو كشف الهوامش باعتبارها المواقع التى ينزاح نحوها الشعراء، ليقيموا فى ما يعتبرونه إقامتهم الدائمة، وداخل هذه الإقامة نلتقى بكينونات الشعر العربى، التى يحاورها أدونيس، بداية من تميم بن مقبل (ص ٤١) ولبيد (ص٣٢) والشنفرى (ص٤٣) مرورا بالأعشى الكبير (ص١٢٨) والحطيئة (ص١٣٥) وانتهاء بكثير عزة والفرزدق (ص٢٦٧). والظاهر أن هذه الحوارات ستبقى مفتوحة إلى حين اكتمال أجزاء (الكتاب). وهنا ذكرنا أسماء بعض الشعراء على سبيل المثال لا الحصر. وتكشف هذه الحوارات عن حقيقة الشعر الجوهرية التى تتعارض مع منطق العقل؛ ففيما يتجه المنطق نحو بناء إقامة زائفة هى بيت السلطة التى تمارس نفى الوجود الحى الخلاق، كما تعلى نزوعها نحو التملك والاستحواذ، فإن الشعر ينحو منحى تأسيس الوجود، ولذلك يتوحد الشعراء بما يجوهر كينوناتهم التى تقيم علاقة وطيدة مع الحرية، المعبر الأقصى عن هوية إرادة الإنتاج الخالق.

إن (الكتاب) يمارس كل أشكال التجريب ليشكل هيرمونيطيقا شعرية، ينفتح فيها الكلام بوصفها انبناءات افتراضية تعمل ضد اليقين، وضد البعد الوحيد للحقيقة، ولكنها تكشف الأبعاد الضامرة، وكل ألوان الدلالات المنحجبة.

## الهوامش

١ ـ أدونيس: **أبجدية ثانية**: دار توبقال، الدار البيضاء ١٩٩٤ ص ١٣٨.

٢ ـ أدونيس: **الكتاب أمس المكان الآن**: دار الساقي، بيروت، لندن، ١٩٩٥، ص٣١٦.

٣ ـ جاك دريدا: **الكتابة والاختلاف**: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر ١٩٨٨، ص١٦١.

٤ ـ Gorge Gadamer: **Vérité et Méthode,** Paris Ed. Seuil. p. 103.

٥ ـ نصر حامد أبو زيد: الهيرمينيوطيقا ومعضلة التفسير، مجلة **فصول** المجلد الأول، العدد الثالث، إبريل ١٩٨١ ص١٥٠.

٦ ـ جيل دولوز: **نيتشه والفلسفة**، ت: أسامة الحاج. المؤسسة الجامعية، بيروت ١٩٩٣، ص٤٣.

٧ ـ المرجع السابق، ص٤٦.

٨ ـ Charles Maurons: **Mallarmé.** Collectin écrivains de Toujours ,Paris ,Seuil. 1983 p. 69.

٩ ـ كاترين ب. كليمان، «الخيالي، الرمزي، الواقع»، ت. مصطفى كمال/ مجلة **بيت الحكمة**، العدد ٨، البيضاء، ١٩٨٨. ص٢٩.

١٠ ـ أدونيس. «مرآة السؤال» من ديوان المسرح والمرايا، **الأعمال الشعرية الكاملة** المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، الطبعة الرابعة ١٩٨٥، ص ١٧٤.

١١ ـ جاك دريدا: المرجع السابق، ص١١٧.

١٢ ـ عبدالسلام بنعبد العالي: **أسس الفكر الفلسفي المعاصر: مجاوزة الميتافيزيقيا**، دار توبقال، البيضاء، ١٩٩١، ص ١٣٥.

١٣ ـ المرجع السابق، ص ١٦١.

١٤ ـ دريدا: المرجع السابق، ص١٦١.

١٥ ـ عبدالسلام بنعبدالعالي: المرجع السابق. ص٣٣.

١٦ ـ المرجع السابق، ص٣٨.

١٧ ـ مطاع صفدي: التأويل وسؤال التراث، **الفكر العربي المعاصر**، ع ٢٠/ ٢١، ص٦.

١٨ ـ Ricoeur: **Temps et Récit,** Paris,Ed. Seuil tl 1983. p.7.

١٩ـ حسن بن حسن: **النظرية التأويلية عند ريكور**، نشرة تنسيفت، مراكش ١٩٩٢، ص٢٣.

٢٠ ـ عبدالسلام بنعبدالعالي: المرجع السابق، ص١٥٠.

٢١ ـ المرجع السابق، ص١٣١.

٢٢ ـ يقول أدونيس في القصيدة الأولى: «أحلم وأطيع آية الشمس»، ما يلي: ثم يطيب أن أخترق نواة التاريخ وأبدل عطر الأشياء. (ص١٨)

٢٣ ـ عبدالسلام بنعبدالعالي: **التراث والاختلاف**، دار التنوير/ المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى ١٩٨٥، ص ٤٣.

٢٤ ـ بول ريكور: الفينومينولوجيا والتأويل، ت. بدر الدين عردوكي، مجلة **الفكر العربي المعاصر**، ع ٢٥، مارس ١٩٨٣، ص ٦٩.

٢٥ ـ أنيكالوميير: إستعمال لاكان للمعطيات اللسانية، **مجلة بيت الحكمة**، ع٨، نوفمبر ١٩٨٨، ص١٠١.

٢٦ ـ Jean Baptiste Fages :**Comprendre Jacques Lacan** ,Toulouse Collection Pensée/ Privat ,1986 p. 35.

٢٧ ـ أندريه تابوريه كيلر: «الشعور المخلوع من فرويد إلى لاكان»، **مجلة الفكر العربي المعاصر**، ع ٢٥، ص٨٨.

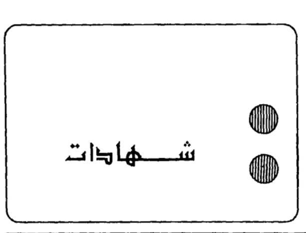
٢٨ ـ موريس بلانشو «التجربة الحدث»، ت: جورج أبي صالح، **العرب والفكر العالمي**، ع ١٠، ربيع ١٩٩٠، ص ٦٦.

٢٩ ـ المرجع نفسه، ص٦٤.

٣٠ ـ المرجع نفسه، ص٦٥.

٣١ ـ المرجع نفسه، ص٧٠.

٣٢ ـ أنطوان خوري «معنى المعنى في قصدية هوسرل»، **الفكر العربي المعاصر**، ع ١٨/ ١٩، ١٩٨٢، ص٥٧.


شهادات

# فى بيت الشعر

## مكسيم رودنسون*

أعترف أننى كنت مرتبكاً عندما طُلب منى أن أتحدث عن أدونيس. وبالفعل، ماذا أستطيع أن أقول؟ أُكِنُّ لأدونيس الكثير من المودّة والإعجاب، وأحسّ بالقوّة الكامنة فى شعره، لكن لكل حدوده وإمكاناته، وأنا أعرف حدودى. إن معرفتى المحدودة بالشعر العربى لا تسمح لِى بتقويمه كما ينبغى، فى جوانبه المختلفة. بالإضافة إلى ذلك، حين يتعلّق الأمر بالشعر، يجب ألا تكون المسألةُ مسألة بحث، وإنما مسألة تَمتع. لذلك، عندما نشعر أننا مقيدون بالوقت نعاود طرح السؤال بطريقة مختلفة: إذا كنّا نفرح بقراءة الشعراء الفرنسيين، فلماذا الإصرار على فهم نصوص لسنا على يقين، فى نهاية المطاف، من استيعابها كلّياً؟

مع ذلك، لاحظتُ أنّ قصائد أدونيس تنطوى على مضمون، على معنى يمكن التعبير عنه نثراً، وأنّ هذا المعنى يهمنى كثيراً ويدخل فى إطار اهتماماتى، وأننى أستطيع، إلى حد ما، درس القصائد وتحليلها. وسأتطرّق إليها ضمن مجال تخصصى. أى أننى لن أُعالج هنا الفن الشعرى عند أدونيس، بل سأتناول موقفه وأنظر إليه بوصفه صاحب أفكار وعواطف وتوجهات ومفهومات.

يحتل أدونيس فى الشرق العربى موقعا مميزا وجريئا. فهو، بالطبع، ينشد، بنبرته الخاصة، الموضوعات الأبديّة للشعر: الحب، الطبيعة، الوحدة .. إلخ. لكنه، بموازاة هذه الموضوعات وأحيانا من خلالها، يتطرق أيضا، وبإسهاب، إلى مشكلات الشعب العربى، خصوصا فى منطقة الشرق الأوسط.

* مفكر فرنسى، مختص بالدراسات العربية والإسلامية.

سأنطلق هنا، فقط، من مجموعته (أغاني مهيار الدمشقي) التي نجحت آن واد منكوفسكي في نقلها إلى الفرنسية، وهذا ما سيسمح الآن للجمهور الفرنسي بالاطلاع عليها بسهولة. إنّها واحدة من أكثر مجموعاته شهرة وانتشاراً. ولقد وجدت النّسخة المترجمة بين كتبي، وكنت دوّنت النصّ العربي مقابل بعض الصفحات.

من الواضح أنّ أدونيس أراد، من خلال هذا العنوان، أن يعبر عن شيء ما. وليس بريئاً اختياره اسم الشاعر مهيار الديلمي، المتحدر من ديلم، المنطقة الجبلية الواقعة في شمال غرب إيران. توفي مهيار الديلمي عام ١٠٣٧ ميلادية، وهو هرطقي من أصل زرادشتي. وكان منقطعاً عن الواقع. لقد أراد أدونيس، باختياره هذا الاسم، وبتمثّله هذا الشاعر الرافض القادم من ماض بعيد، أن يعبر عن اعتراض وعن تمرد. وهذا الاعتراض يتم على مستوى معين، وفي سياق يجب فهمه.

في هذا المجال، لي تفسير يأخذ في الاعتبار ما هو مُضمَر وغير مَصوغ، بل ما هو، ربّما، في مرتبة الشعور الباطن sub-conscient. وأتحمّل مسؤوليّتي حين أقول إنّني أرى هنا اعتراضاً عميقاً وأساسياً ويائساً ضدّ النزعة القوميّة المحدودة. وتبدو لي هذه القوميّة المحدودة ديانة عصرنا كلّه، وليس فقط في الشرق الأوسط، خاصّةً أنّها حلّت محلّ الأديان. وإنّ أحد مظاهر القومية التي أعنيها ــ في الشرق الأوسط كما في إيرلندا والهند، على سبيل المثال ــ هو قوميّة الطائفة الدينيّة؛ أي الجماعات المؤلّفة من أفراد منتمين إلى تنظيم ديني يحدّده تبنّيهم المشترك مجموعة من المبادئ (التي تبقى غير مفهومة بالنسبة إلى معظمهم) والطقوس (التي لا يمارسها العديد منهم). والانتساب مقرر، متذبذب، محتد غالبا، هستيري، وأحياناً مفترس. أفكر في الإسلام، لكن الإسلام ليس إلا حالة بين حالات أخرى كثيرة، ومن بينها اليهودية. الأساس هو التبعية للطائفة، والدفاع عنها، والوفاء لقادتها وللأفعال التي يقررونها. ويمكن أن نذكر أن الأساس، في الماضي، كان الإيمان بالله، والاعتقاد العميق بحقيقة المبادئ وبفعالية الطقوس التي تضمن، بحسب رأيهم، الخلاص في هذا العالم، وخصوصاً في الآخرة. لكن المسألة اليوم غير مطروحة بهذا الشكل أبداً.

وربّما يعبّر أدونيس عن موقفه المعارض ــ بصورة لاواعية ــ من خلال اختياره اسمه المستعار. لكنّي لا أشدّد على هذه النقطة بالذات، لأنّني لست متأكداً ممّا إذا كان هناك ظروف وعوامل أُخرى، على الرّغم من أصداء هذا الاسم، وهي أصداء فينيقيّة وكنعانية وعبريّة ويونانيّة، دون أن تكون، على أيّ حال، إسلاميّة أو عربيّة.

وعندما ينشر أدونيس مجموعة شعريّة ويستعيد اسم مهيار الديلمي، الهرطقي الذي عاش في القرون الوسطى، فمن الواضح أن المقصود، فعلاً، هو نوع من التحدي المحسوب والمتعمد، وهذا ما ينمّ عن موقف ممتاز.

هكذا يظهر أدونيس هنا وفي نصوص أُخرى ــ لم أجد في الأيام الأخيرة الماضية، الوقت الكافي لمراجعتها بغية الاستشهاد بها الآن ــ أنه على قطيعة مع القومية المحدودة المتطرفة. لكن هذا لا يعني أنه يعترض على التطلّعات الوطنيّة، وهو غالباً ما يؤكد ذلك. من هنا، فإن موقفه ليس بالموقف السهل، ويتطلب اتخاذه جرأة كبيرة. وهي جرأة لا يستطيع تقديرها فعليّاً إلا الذين يدركون جيداً طبيعة الميول المتصارعة في الشرق الأوسط.

لنأخذ بعض الأمثلة على ذلك من ترجمة آن واد منكوفسكي:

أغني من الرعب

أغني من التمرّد المقهورْ

أنتَ، ومن رعد على الصَّحراءْ،

يا وطناً مُصَمَّغاً مكسورْ

يسير مشلولَ الخُطى قُربى.(١)

«أغنى من الرُعب، أغنى من التمرُّد المقهور» .. بهذه الكلمات، يذهب أدونيس بعيداً ويجسّد بعداً نبويّاً. ولقد إكتسبت هذه الأبيات الشعريّة، فى سوريا بالأخصّ، أصداء لم تكن لها ـ أو أنّها لم تكن بلغت هذا الحدّ ـ يوم نشر النصّ العربى للمرّة الأولى.

هكذا يتضح كيف أن أدونيس ليس منفصلاً عن بلاده ولا يقف ضدّها.

إنّه يبتكر وطناً صديقاً كالدمع (٢) إلى جانب الوطن القائم اليوم، قُبالة هذا الوطن، أكثر ممّا هو ضدّه.

وهو لا يعارض التطلّعات الوطنيّة، لكنه يرفض بشدّة ـ وهذه شجاعة كبيرة فى عصرنا، لاسيّما فى تلك المنطقة من العالم ـ التزمت، والتطرُّف، والتمجيد المطلق للفريق الذى ينتمون إليه، بخاصة للأسياد وآرائهم. ويجب أن نفهم الابتزاز الذى يخضع له باستمرار أبناء وطنه، إذ يردّدون أمامهم دائماً: «تحبّون وطنكم، إذن عليكم أن تحبّوا الزعيم الأكبر الذى يقودنا على طريق النصر، ويقود بلادنا الجميلة بالتأكيد نحو مستقبل مشرق، وإلا فأنتم خَوَنَة».

دعاية لا تكل توحد بين الأسياد والأفكار السائدة من جهة، والجوهر الأبدى للأمّة من جهة ثانية. وهذا لا يتعدّى كونه مجرّد تزوير، بالتأكيد. كثيرون لا ينتبهون إلى هذه النقطة وقلّة تجرؤ على الإشارة إليها بصوتٍ عالٍ. أمّا أدونيس فيدركها ويعبّر عنها بطريقته كشاعر:

ها أنا أتسلّق أصعد فوق صباح بلادى

فوق أنقاضها وذراها

ها أنا أتخلّص من ثقَل الموت فيها

ها أنا أتغرّب عنها

لأراها،

فغداً قد تصير بلادى.(٣)

تَصيرُ بلادَه حين تصير بلاداً أُخرى. لكنّه يضيف بفطنة وحكمة: «ربما».

وهو يرفض أيضاً ـ ولا يمكنه أن يدرك تماماً أهميّة هذا الرفض من لا يعرف جيداً أحوال الشرق الأوسط ـ وطنيّة تحقيق الذات التى أسمّيها شبه قوميّة؛ أى ما يتطابق مع نزعة التعصُّب الطائفى التى سبق أن أشرتُ إليها (ويمكن تسميتها أيضاً قومية ـ طائفية). والمقصود هنا هو شبه أُمّة، تَجَمّع، طائفة يجبرك الضغط الاجتماعى، وحتى القانون نفسه، على الانصياع لها والانتماء إليها. أنت ابن هذا الأب وهذه الأمّ، إذن أنتَ سنّى ودرزى وعلوى وماروني وأرثوذكسى وكاثوليكى، إلخ. هكذا، إذن، عليك أن تُكرّس نفسك للتبشير بطائفتك وبمجدها وانتصارها، متّخذاً، فى الغالب، أفراد الطائفة الأخرى، أعداءً لك.

أدونيس يرفض الانخراط فى هذا الحشد، فى هذا الانتماء المتَعَصّب فى أغلب الأحيان، فى هذا الخضوع لـ «أصنام القبيلة»، بحسب تعبير فرانسيس بيكون Francis Bacon. لكنّ الأمثلة الأخرى المناقضة عديدة. وعديدون هم الأشخاص الذين يؤمنون بضرورة الجهْر البشع والمضحك بالعقيدة الدينيّة، ولا أحد تقريباً يجرؤ على مقاومتهم!

هناك نوع من الغباء البدهى يَتعبَّد له، فى الوقت الراهن، ملايين النّاس. لقد اعتقد أجدادى بمبدأ يقول بأن الله ورئيس الملائكة جاءا ونطقا فوق جبل سيناء، أو مكان آخر. آمن أجدادى بذلك، إذن هم على صواب، وعلىّ أنا أيضاً أن أؤمن بإيمانهم. وهذا الأمر لا يقلّ عبثيّة عن القول: أنا يونانى، إذن أنا أؤمن بأنّ مجموع الزوايا الداخلية لمستطيل ما، مساوٍ لزاويتين مستقيمتين. أليس الذى برهن على ذلك هو يونانىّ؟ أمّا من هم ليسوا بيونانييّن، فهم فى حلّ من ذلك.

إنّ براهين بمثل هذه العبثية لا تنفكّ تطالعنا فى العالم اليوم، وهى شبه مقنّعة ـ للّذين يحتاجون أو يرغبون فى الاستسلام للخطأ ـ بهذْرٍ فلسفى، غنائى. ونحن أمام أصناف عدة من التوابل اللفظية التى تساعدنا على ابتلاع الأطعمة الأكثر فساداً.

يرفض أدونيس هذا النّوع من التمثُّل وتحقيق الذات الذى يجبرونك على الانتساب إليه كلّياً، حتّى درجة التعصُّب. ولئن وِلد فى كنَف الطائفة العلوية، فهو غير مستعدّ للتضامن مع العلويّين كلّهم ضدّ كلّ من هم غير علويين، وأن يعْجَب بكلّ ما هو علوى. وهذا لا يعنى أنّ الموقف المعاكس، بحصْر المعنى، هو الموقف الصحيح. أى إذا كان العلويّون يخضعون للاضطهاد وللضغط الثقافى وغير الثقافى، فمنَ الواجب، بالطّبع، الدفاع عنهم بشتّى الوسائل. والعلويون ـ أى الذين وُلدوا علويين ـ معنيّون هم أيضاً بهذا الواجب، حتّى لو كانوا لا يؤمنون بالمبادئ التى أطلقها، منذ زمن طويل، مؤسّس الطائفة العلويّة.

ويُهان أدونيس ويُشتم، مثل مهيار الديلمى، نموذجه المحتذى، لأنّه تبنّى هذا الموقف العاقل والإنسانى. ولقد اتّهموه بأنه شعوبى، وهى إهانة رائجة فى بعض الأوساط القوميّة العربية. واستعمِل هذا التعبير، فى القرون الوسطى، لشتْم الذين يعترضون على تفَوُّق العرب فى هذا المجال أو ذاك، خاصّة إذا كان المعترضون ينتمون إلى العالم الأدبى أو الثقافى. وكان هذا الاعتراض يصدر، بالأخصّ، عن الوسط الأدبى الفارسى. وتعنى كلمة شعوبى حرْفيّاً، وبصورة تقريبيّة، الموالى للشّعوب، المواطن العالمى، إذا شئنا. واليوم، يعيدون استعمال هذه الكلمة بوصفها إهانة.

فى المقام الأوّل، أُقدّر جرأة أدونيس النادرة بما هى جرأة عامّة، مدنيّة كانت أم سياسيّة. فهى تصمد أمام العواصف الانفعالية التى تسيطر، فى لحظة معيّنة داخل مجتمع معيّن. كما أنّنى أُقدّر، بشكل خاصّ، جرأته فى مواجهة الموْجَة القومية. من جهتى، فعلتُ ذلك أيضاً، وأعرف ما تكون النتيجة والثّمن. لكن هذه الجرأة تبدو لى كبيرة جداً فى الشرق الأوسط حيث اكتسبت، فى المرحلة الأخيرة، كلمات مثل «الوطن» و «القومية»، هالة مقدّسة! ومن غير المقبول أن يكون هناك أىّ ظلال من الفروق بين دعم الأهداف الوطنية المشروعة ـ مثل مقاومة الاضطهاد ـ، من جهة، والانقياد الأعمى لتوجُّهات الزُّمرة الصغيرة الحاكمة، بكل ما تتضمّنه من انحراف وشرّ وفساد.

إنّ الانفصال عن القوميّة الضيّقة والمطلقة مَقْبولٌ عندما يتعلّق الأمر بقوميّة الآخرين. وحين تقول: «أنا لستُ وفياً مخلصاً لهذه الطائفة أو تلك (أو لهذه الأمّة أو تلك) لمجرّد أنّنى وُلدْتُ فى كنَفها، وأنا أعترض على التجاوزات التى تُرْتَكَب باسمها، وأقف ضدّ الانعكاسات السلبيّة التى تحرّكها فى هذه المرحلة». عندما تقول ذلك، يهلّل لكَ الآخرون ويحتفلون ببطولتك، قائلين: كم أنّكَ على حقّ، كم هو صحيح موقفك، وكم تبدو هذه الطائفة (أو الأمّة) التى وُلدْت فى كنَفها عبثيّة، خطِرَة ومجرمة شرّيرة! لكنّهم يضيفون فوراً: «يجب الانضمام إلى طائفتنا (أو أمّتنا) نحن لأنّها دائماً علىَ حقّ، فهى لَم تَفْعل إلا الخير، ولا تفعل أبداً إلا الخير».

ويعرف أدونيس تماماً المصاعب الناجّة عن رفض الشذوذ العقلى والأخلاقى. وإذا كان تبنّى موقف الرّفض هذا صعباً أينما كان، فإنّ تبنّيه فى الشرق الأوسط هو الأكثر صعوبة. وهو يعرف أيضاً أنّ الحفاظ على موقف من هذا النّوع يتطلّب جهداً ثابتاً ومستمراً، وأنّه يتعذّر الوصول عبرَ هذه الطريق إلى نصر نهائىّ. ولذلك، فإنّه يقف موقف الإعجاب من أُسطورة سيزيف الذى يحمل إلى الأعلى كل مرّة من جديد، صخرته المصـرّة على الانحدار المحتوم:

أقسمتُ أن أحمل مع سيزيف

صخرتَه [...]

أقسمتُ أن أعيش مع سيزيف.(٤)

نعم، سيعيش أدونيس دائماً مع سيزيف، لأنّ صخرة الجاذبيّة الإنسانية تميل دوماً إلى جرّنا نحو الأسفل.

ومع ذلك، فهو يحافظ بجزّم على وفائه لوطنه وشعبه. ولا أدرى إذا كنتُ أفهمه وأُفسّره كما ينبغى. وفى المجموعة التى أحصر أمثلتى فيها، هناك قصيدة حول الخيانة، ويبدو فيها أنّ أدونيس يمجّد فيها الخيانة، على الأقلّ من حيث الصياغة والتعبير، لكنّنى، وكما قلتُ فى البداية، أضيع قليلاً فى هذا المجال، ولستُ الوحيد فى ذلك، إلا أنّ هذا التعدّد فى الصياغة هو أحد الأوجه الجميلة فى الشّعر. والمقصود هنا، كما أعتقد، هو رفض الانغلاق أمام كلّ ما هو آخر. ذلك أنّ هذا الانغلاق هو الذى يبشّرونك به فى كلّ مكان، فى الشرق الأوسط وفى أماكن أخرى. ورفض الانغلاق هذا هو الذى يُسَمّى خيانة.

ضمن هذا الوَضْع المعقّد، تُرى ما الدليل؟ فى الواقع، ليس هو أبداً الرؤية المذْهلة لمجتمع مُتَناغم حيث ستجد المشاكل المطروحة كلّها حلولاً لها بإيعاز من الله، كما يعتقد الخمينى وأتباعه، أو بفضل إلغاء الملكية الخاصّة، فتؤدّى وسائل الإنتاج إلى إقامة مجتمع دون طبقات ـ قلّة هم الذين لا يزالون يؤمنون بفعّاليّة هذا الحل ـ، أو بفضل انتصار ساحق لواحدة من الإثنيات المتعدّدة التى تعيش فوق سطح هذا الكوكب، أو بفضل نظام آخر، ترياق آخر. ثمة تجارب قاسية جعلتنا نعيش فى حالة دائمة من الشكّ والارتياب.

ماذا يبقى أمامنا إذن؟ هناك أمل أُسَمّيه أملاً مُتَحيّراً، مُتردداً. ويقوله لنا أدونيس بصيغ التّساؤل. وهذا يعنى أنّ أدونيس غير مستعدّ للسقوط في فخّ التفاؤل السّاذج، المفتعَل؛ التفاؤل الإيديولوجى لمناضل يتقدّم بسرْعة، مسيطراً وواثقاً من نفسه، نحو مستقبل مشرق. ويعرف أدونيس أنّ حقيقة المشكلات أكثر تعقيداً بكثير. يعرف أكثر من غيره كم أنّها قاسية ومؤلمة. لكنّه أمامها لا يكذب. وهنا، تكمن ميزته الكبرى. يحافظ أمامها على نقطة الاستفهام دون أن يتخلّى عن البقيّة الباقية، عن هذا الجزء الصغير من الأمل الذى دونه لا يستقيم العيش.

## هوامش:

(١) أغانى مهيار الدمشقى، ترجمة آن واد منكوفسكى، دار سندباد، باريس، ص ١٤٢. قصيدة «صوت».

(٢) المرجع نفسه، ص ٩٤.

(٣) نفسه، ص ١٣٧. قصيدة «قد تصير بلادى».

(٤) نفسه، ص ١١٥. من قصيدة «إلى سيزيف».

# أدونيس:
# الشعر وما بعده

**محمد بنيس***

١ـ منذ أكثر من ربع قرن وأنا أنصت إلى أدونيس وأتعلم مصاحبته. تلك هى الفترة التى تفصلنى عن مراهقتى، حيث كان الشعر وعشق المياه صنوين، يرافقان جسدى فى فاس، بين أزقة تتعلق فى أعاليها قطع الشمس، وتحت سقوف مجنحة بزخرفة الجص وبألوان زجاجية تتلاعب بأطراف الروح.

أكثر من ربع قرن. هذا قليل. فالإنصات وتعلم المصاحبة يمتدان إلى زمن أطول، يتشكل لى، أحيانًا، فى طقس الأبدية، ما دام ميلادى الشعدى منحجبًا وراء تلك الفترة ذاتها. وأدونيس حاضر باستمرار؛ لأنه كاشف باستمرار عن لانهائية تخومه، فى الشعر والقلق والسؤال. فى استمرارية الحضور يكون الإنصات نسكية ومتاهًا فى آن، ويكون تعلم المصاحبة حوارًا متعدد الجهات، لأنه من مساءلة الحياة يأتى، ومن مساءلة الوجود يأتى أيضًا.

فعلان متآخيان. وأنا البعيد التائه بين أزقة فاس، فى بلد منسى اسمه المغرب، كنت أقترب من اسم أدونيس، عبر الدواوين والكتابات كما لو كنت أهاجر، محمومًا، فى اتجاه الكلمات الأولى، وهى تصعد من قرار التكوين، حاملة جغرافية كون له مجهول الذهول.

٢ـ أدونيس. فى ١٩٦٦ تعرفت للمرة الأولى، بالصدفة، على ديوان (كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل). كانت هناك نسخة واحدة عند الكتبى معروضة لمدة ولا أحد يسأل عنها. فى نهاية

* شاعر وناقد، أستاذ بكلية الآداب بجامعة الرباط.

«الطالعة»، هناك، فى الجهة اليمنى كانت المكتبة، وفى المكتبة (كتاب التحولات). بنوع من التحدى، أوبإحساس البحث عن المجهول اشتريت الديوان. فكانت بداية اللقاء، أعنى الإنصات وتعلم المضاجة.

المؤكد أن (كتاب التحولات) كان تجربة جديدة، لابالنسبة إلى شعر أدونيس بفرده، بل بالنسبة إلى لمغامرة الشعر العربى المعاصر. لم يعد الشعر ديوانًا بل أصبح كتابًا. وتلك سمة أولى تعيد ترتيب مصير الكتابات عبر الأزمنة القديمة والحديثة. كتاب. الكتاب تسمية تضع تاريخ الشعر العربى، دفعة واحدة، أمام سؤال يشتغل فى ثنيات اللغة. شيئًا فشيئًا يقتحم البناءات المكتملة، المطمئنة، وباقتحامه يعيد صياغة التاريخ فيما هو يعيد صياغة الكتابة والبناء.

على العنوان ذاته جأنى تعبير «أقاليم النهار والليل». لاشئ يبدو مدهشًا فى هذا التعبير وأعيد القراءة فيزداد تأكيد الإحساس بالدهشة. أى رعب هذا! محض كلمتين متداولتين، وها هما تتملكان سحرًا، لعله سحر لألقاليم، أولعله العنوان الطويل. ولكن سحر الكلمتين يبدو حرا، لأنه قادم منهما، فى تآلف غريب، ذلك هو القلب المحجوب. من الليل والنهار إلى النهار والليل.

من كان يجرؤ، آنذاك، فى الستينيات، على إعلان ثورات بكاملها من خلال مجرد عنوان ديوان؟ لم أطرح آنذاك هذا السؤال. ولكنى دخلت طائعًا إلى مدار غواية لا عهدلى به. مداد كونى، يفا جئنى لأنه غير متشبه بالطبيعة أو بالواقع، بل لأنه، قبل هذا، سفر فى الداخل، عبر معيش أبعد من معطيات عادة ما يختزل فيها الواقع. مجرد عنوان ويتصدع كل شئ. فى الذاكرة والخيال معًا. فى المقروء والمكتوب. فى العين ولأذن واليد. إنها الحمى والسهر والصمت. للمرة الأولى أحسست بمتعة اكتشاف لغة وجسد لهما كاملا الإلقامة فى المتاه.

٣ـ أكثر من ربع قرن. إذن. وأدنيس هو أدنيس. كتاباته تترابط عبر منعرجات ساسها السؤال أو اللااطمئنان. عنصران متجاوبان. منذ الستينيات، حيث كانت الثورة مشروعًا اجتماعيًا وسياسيًا، إلى التسعينيات، حيث كانت نقد اليقينيات، مهما كان مصدرها، يظل محتفلاً بالبدايات الرحيمة. ولا شك أن مشروع العالم العربى قد تفتت الآن، وحدة، وثقافة، ولغة، ومجتمعًا، ومصيرًا. ومع التفتت ذاته كان لأدونيس حوار عنيد، يبدأ دائمًا ليبدأ. خارج الولاء والسيادة معًا. يبدأ الحوار لأن نار الحياة تستولى على أدونيس، فى كتاباته ومواقفه، يريد لهذا الحطام أن ينظر إلى الحطام، ويريدد لهذا النخيل أن يتذكر، قليلاً، أنه النخيل.

وبقدر ما كانت هذه البداية المتجددة، اللانهائية، تؤكد حرية دونيس ووفاءه لحرية الشعر والفكر، بقدر ما اتسعت مسافة عزلته عن الرداءة. كلمة واحدة تكفى لوصف حالة ثقافة ومثقفين. إن البداية المتجددة، اللانهائية، لحرية الموقف تعنى، بدءًا، هذا الاتقاد الحذر الذى يرافق الحالات، فى الشعر أو الفكر أو الحياة. كلها تتكامل فى عمل أدونيس. ولمَ يخشى المترددون تجدد البداية؟ الإجابة تكمن فى طاعة الواحد، فكرةً وجهة. وتاريخ أدونيس عصيان مسترسل على كل واحد، حتى ولو كان مصير القصيدة ذاتها. ولن يفهم المترددون ذلك، لأنهم إلى غير السؤال ينتسبون. وهذا التايخ لم يعد، لآن بقايا معابر وأسفار، بل هو منشبك بالخطاب وفى الخطاب، يحيط بالمدارات القصية ولا يستسلم لها، ينكتب فى الأسئلة، ويسكن المصاحبات السعيدة.

بهذا المعنى فإن لأدونيس مشروعه الشخصى، كما أن له عملاً. وهذا المشروع منفتح، باستمرار على بداياته اللانهائية منذ الخمسينيات إلى الآن. والحديث عن البدايات اللانهائية هو ما يضمن للمشروع انفتاحه، أى ما يقترح عليه الانفلات من انغلاق الدائرة الذى فيه ينتهى كل ميلاد.

فى الشعر تتخذ هذ البدايات اللانهائية صفة المغامرة التى يكون فيها للحلزون سلطته. إن البدايات اللانهائية تتراءى فى النص ذاته؛ حيث الخطاب والبناء يواصلان الرحيل فى المجهول، فيما هما يجعلان من خيانة النموذج أو اللاتسمية، معيارا لقدرة المجهول على أن يظل مجهولاً، دون أن تقترن الخيانة بأى مفهوم خلاقى للإثم. تتلاحق الدواوين لتنفصل، وليكون لكل ديوان بدايته التى بها يسعى نحو تسمية يستحق بها الشعر أن يكون شعراً. تلك و استراتيجية أدونيس، منذ (أغانى مهيا الدمشقى) أومغامرة أدونيس، فى بناء خطابه الشعرى، مندمغة بنفس ملحمى مثبت على جسد النص، مهما كان قصيراً. الكتابة، بالنسبة إلى أدونيس، هى الإقامة المستعجلة فى المخاطر، هاوية أو كارثة. ولا يطيع غير الكتابة فى مغامرتها اللانهائية. يلتقى بالعظماء، قديمين وحديثين، ليتوهج ثم يتوهج. لا يخشى المغامرة؛ لأنه لايؤمن النتائج. يقبل على المغامرة؛ لأنه بالضبط، يمجد الكتابة. وتاريخه الشعرى العريض يدلنا على ما نراه عادة، أو على ما يخفيه عنا كل خطاب يدعى الجهر بأسرار الخطاب.

هل هناك مغامرة شعرية، بشهوانية تجربة اللانهائى، ونما بعد نظدى وفكرى؟ بسؤال كهذا يمكننا موضعة مشروع أدونيس برمته، ضمن الشعر وحداثته. لا أقصد بالسؤال إرباكاً ما، بل الذهاب نحو تفكيك مراصد نظرية تتعقبنا بكاملها فى العصر الحديث. إنها المراصد التى ائتلفت لتمنع الشعر عن الفكر من ناحية، وتمنع الشعر عن التأمل فى ذات من ناحية ثانية.

تقليد بتاريخيه يناهض الفكر فى الشعر العربى الحديث. ولم ينج منه الشعر القديم أيضاً. ذلك ما استدعى أدونيس للبحث فى الحداثة العربية، قديماً وحديثاً، من منظور يعيد للنظر فى الشعر واللغة والإنسان والكون مشروعية كان السابقون على أدونيس، وخاصة جبران، يذكرون بها دون أن يستطيعوا جعلها مركزاً لكل تحديث شعرى. وما قام به الروما نسيون العرب، جميعاً، وعبر لحظات فاعلة، من أجل إبراز ضرورة التأمل النظرى فى الشعر وحداثته، انحصر فى قضايا نقدية لم تتسلح بما يكفى فى المعرفة النظرية لطرح النقد بما هو شمول.

وتلك سمة أدونيس النقيضة. منذ الخمسينيات اتضح أن المكان الذى أتى من أدويس إلى الحداثة الشعرية لم يعد منغلقاً على الشعرى، من منظوره التقليدى؛ أى من تصور التلقائية والعفوية، أو من تصو الخطابة، حسب تعبير أدونيس نفسه. هناك المكان الفكرى الذى اتخذ منه أدونيس مرصداً لرج الثوابت والقناعات، ومعبراً حراً لشعر يسائل ذاته فيما هو يسائل لغته ومنه.

إن الفكر، فى مشروع أدونيس، أخو الشعر بامتياز. وهذه الأخوة النادرة، فى المسارات القصية للشعر العربى والكتابات العربية، أتت لتقوض مبدأ استمرار الخطابة كقانون سيد لكل تحديث شعرى. تلك، أيضاً، هى الرجة التى كفلت له صفة المتمرد على تقاليد ترعاها أوهام فكر قومى، هو مبعث معاداة ومحاكمة كل حداثة وكل تحديث شعريين، مادام ينظر إلى الكتابة كشبح شعوبى أتى من خاج الذت بصفائها الكسول. من هذا المكان اختلف مشروع أدونيس عن غيره؛ لأنه قبل بمخاطر مواجهة استبداد المغلق، فى الشعر وغيره، حتى

أصبح الشعر نواة تتجدد حيويتها بتجدد بدايات التمرد فيها وعليها، من لانهائية القلق إلى لانهائية السؤال، عشقاً أبدياً لخطاب يناهض اختزال الشعر والوجود.

٤ـ بهذه المغامرة فى اللانهائى كان أدونيس ينحت انتماءه، دفعة واحدة، إلى الكونى. واللغة العربية، التى كتب بها أدونيس، هى الأخرى ترحل نحو لغات لم تتعرف بعد جميع آدابها، ومن خلال اللغة تهاجر تجربة عربية لحداثة لا تتشبه بغيرها.

الملحمى والكونى فى شعر أدونيس متلازمان. وها هى لتاجاته تتجاوب، مع غيرها، فى صميم القلق البشرى لنهاية قرن خصها أدونيس بفاتحة هى مواجهة مآل اليقينيات. فى هذا التجاب الكونى تتضاعف حرية المغامرة والمؤاخاة، ويكون أدونيس بشعر وبفكره أحد المبلورين لفكرة ثنائية الذات، فى الثقافات والحضارات، بعد أن استعدت أحاديتها على كل ما هو خلاق فى الإنسان وحضارته.

ثنائية الذات فى «أنا» و«أنت» هى أساساً، ثنائية التفاعل، فى زمن ينحل فيه إمكان التجاوبات الكونية الكبرى لصالح استبدادية قادمة من المنغلق أو المدمر. إنها، تأكيداً، مرتكز كل حوار مع الآخر من أجل بلوغ الذات ذاتها، فى تخومها القصوى التى لا تراها كل أحادية.

وأدونيس سيد الحوار الشعرى والفكرى. بين الأجيال والجهات. يقودنا لنتعرف انشقاقنا، ويصاحبنا لنيأس من يقيننا. هذه النحن الكونية التى تتشكل، ثانية، فيها، والعزلة عربياً تعلو وتعلو، فى اللغة والمقام، فى الكتابة والحوار.

أكثر من ربع قرن. هذا قليل. الأبدى أو اللانهائى متماديان. وأدونيس كونى، منذ لحظته الأولى التى انقاد فيها نحو مساءلة الشعر والشاعر، بحثاً عن ضرورة أخرى، قريبة دوماً من دمنا اليومى. ولا ينسى لأنه لا يتنازل. ولم يتعب من جنونه لأنه لم يندم على حريته. كذلك هو أدونيس. يبدأ دائماً ليبدأ. فى البعيد والغريب. حراً إلا من مغامرة الكتابة.



# أدونيس على كل الجبهات

ألان بوسكيه*

أدونيس، علي أحمد سعيد اسبر، هو أكثر الشعراء العرب شهرة. ولد فى قصابين، في سوريا، عام ١٩٣٠، لكنّه اختار العيش فى لبنان. وهو يقيم حالياً فى باريس حيث تُرجمت له إلى الفرنسية كتب عدّة.

وتمنحنا مسيرة أدونيس الشخصية، واختياره اسمه المستعار، والتنوع الكبير لمصادر وحيه، برهاناً ـ إذا كان ثمة حاجة إلى براهين ـ على عالمية مشاعره وفكره العميق.

مع مجموعتيه الشعريتين: (قبر من أجل نيويورك)، و (كتاب الهجرة) [1]، نغوص فى عوالم تبدو، للوهلة الأولى، متناقضة. المجموعة الأولى هى اليوم مجموعتنا نحن. ففيها يقول الشاعر، بقساوة وقوّة، مظاهر العنف والعمى لكوكب يعيش حالة من فقدان التوازن، بينما كلّ شئ يسهم فى هربه إلى الأمام. لسنا هنا أمام شعر ملتزم فحسب. إنها طريقة فى تقاسم مغامرة جيل لا يرضى بسهولة عن نفسه.

فى المجموعة الثانية، (كتاب الهجرة)، يحيّد الشاعر عن الواقع الراهن ليلتحق بالمطلق. ويلتقى أدونيس بتقليد عربى قديم عندما يصف لذّات النفس، ضحيّة حدودها الذاتية. ولئن تكاثرت القنابل فى الزمن الراهن، فإنّ الانكفاء على الذات واجب لم تنسه الأمم كلها. وليس من تناقض، بالضرورة، بين الحلم والمسدّس، مهما بلغت الرغبة فى فصلهما الواحد عن الآخر.

---

* شاعر و روائي وناقد فرنسي.

يراقب أدونيس ما يجرى فى القارات الخمس، ولايهمل القارة السادسة التى يحملها كل منا فى ذاته، وهى الأهم. أدونيس ليس حالما بسيطا يقف على الحياد. يليق أن يعلن حقوقه الإلهية انطلاقا من الأجورا[٢]، فى حين أن حقوق البشر هى موضوع نزاع. الازدواجية هنا ليست تعبيراً عن انكماش. إنها طريقة عيش متعدّدة الأشكال ومعرضة للزوال دائماً.

فى قصيدة «صحراء»[٣] يحول أدونيس المأساة اليومية إلى رموز وحكايات، وما يعاينه لاينتمى إلى مجال الشعر، وهو يتجنب المزج بين الغنائية والوقائع مهما كانت طبيعة الحدث . ومن هنا، فإن الشاعر يغيّر مواضع الأشياء، يشيع التلميح والإشارة، يطلق السجال ويصعّد الواقع. وأىّ نُبل أعظم من استئصال المأساة من إطارها المحدد ووضعها فى بعد أعم وأوسع.

لا يستطيع أدونيس أن يتجاهل الرعب والهول، لكنه لا يثأر عبر نصوصه. شاعر أنماط أخلاقيّة غامضة تستدعى كل غنائية تكون وظيفتها الأولى الحث على الحلم. ولا ينسى أدونيس المفهوم الأخلاقى المضمَر لكلّ كتابة جديرة بهذا الاسم: من واجبه أن يجعل ماهو غير مقبول مقبولاً. فهناك نوع من الأمل فى الامتثال للتجارب القاسية جداً. وهذا الأمل هو ماتمنحه الكلمة فى قدرتها على التحول:

المدائن تنحل، والارض قاطرة من هباء، ـ

وحده الشعر، يعرف أن يتزوج هذا الفضاء.

تصالحنا القصيدة مع أنفسنا مهما كان المشهد الذى نعيه مؤلما. يكفى أحياناً بعض مسافة وعلو. الوقت يزول، والجغرافية تموه قسوتها، بينما القصيدة ، وهى محسوسة وضبابية فى آن، قادرة على الفعل والتأثير بسبب غليانها الدائم.

لا يميل أدونيس دائماً إلى الرثاء. يشك ويغضب، وفى شكه وغضبه ـ هو الشاهد على ما يفصل الشمال عن الجنوب، الشرق عن الغرب ـ يريد، حين يدفعه صفاؤه، أن يقف عند ملتقى الحضارات. ولأن جذوره الروحية معقدة، فهو لا يستطيع أن ينسى الثقافات المتناقضة التى يتألف منها كيانه. ويفرض عليه انتماؤه الخاصّ استيعاب الانتماءات الأخرى كلها. ويواجه الالتزام العادىّ والمألوف بالتزام من يعتنق النزعة الإنسانية، ذاك المطارد والمنتصر فى آن. لايمكن أن نضطلع بمسؤولية كوكب دون مجازفة، وهذه المجازفة لابد من الإعلان عنها. وهو يدرك أنه لا يمكن أن يكون شاعراً حقيقياً دون هذا الموقف القائم على التحدى وعلى التجاوز. وتدخل، فى هذا الإطار، قصيدته «شهوة تتقدم فى خرائط المادة»[٤] . فكل ما يقوله الشاعر فى هذه القصيدة يعنينا، لكنه لا يسقط فى الكلام المباشر. ويمكن اعتبار هذا الكتاب صلاة واعترافاً وتحدياً. ففيه يؤكد أدونيس أن الشاعر يصطدم بقيم ناقصة، بأحداث عابرة وسريعة، وبأمور لا يستطيع أن يشارك فيها دون أن يتعرض للسقوط. العالم هجوم دائم ضد معاشرة المطلق. يقول الشاعر أنسابه وينابيعه؛ لأنه يعيش وضعية غير ثابتة أبداً، ويعى واجباته. يسخر ويعرف أنه عابر. يتجرأ على التحدث عن إخوته فى الشعر. وفى ختام هذا العزاء يعرف أن الموت فى انتظاره. بالنسبة إليه، لا وجود للانتصار أو الهزيمة. ما يعنيه فقط هو التمرين الأقصى للكلمة، المبدع الفعلى للألغاز والأساطير. أن يكون حاضراً هو أن يبشر بحب الوقتية وعدم الثبات، وبقدر الغياب. وحيد هذا الصوت ومتفرد فى خرابه، وقد يكون هو الأول ـ بعد راينر ماريا ريلكه فى العشرينيات ـ الذى يفرض حالة داخلية غير مغلقة فى وجه الخارج. كنبىٍّ يعيش أدونيس خطره.

بعضهم يهجو مالارميه،

بعضهم يحلم برامبو

وبعضهم يقرأ المركيز دوساد (...)

كانت حبال صوتية تدندن بما يشبه

النذير رامبو،

كيف أعبر هذا العالم الأبيض، ـ أنا الذى

جَسَدُه النبوة وبيته الصحراء

كيف أشرح بكلمات تجىء من العالم،

ضوءا يجىء مما وراءه؟

لا بد، لابد

سأبتكر علم أخلاق خاصًا بى،

سأجعل من قوتى قصيدة أفتتح بها حياتى.

## الهوامش

(١) مختارات من ديوان كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل.

(٢) ساحة عامّة كانت المجالس السياسية فى المدن الإغريقية تنعقد فيها.

(٣) ترجمة الشاعر أندريه فلتير بالتعاون مع الشاعر. صدرت القصيدة فى دفاتر روبومون وأعيد نشرها فى كتاب ذاكرة الريح الصادر عن دار جاليمار فى باريس، ١٩٩١.

(٤) ترجمة آن واد منكوفسكى، منشورات «بيار ـ آلان بنجو»، لوزان (سويسرا).



# شرق الشعر

## هنری میشونیك*

كبيرٌ هو أدونيس، مثل كل شاعر كبير، بقدر ما هو رافض. ويكمن الرفض وراء قوّة الابتكار في لغته وأهمية أفكاره. بالنسبة إلى الشعر العربي، بل بالنسبة إلى الشعر بصورة عامّة، ما إن يكون الشعر قويّاً حتّى يصبح، مجازاً، زمن كلامه نفسه، يصبح الشعر كلّه.

إن قوّة أدونيس في الشعر العربي الراهن يمكن أن تتمثّل في موقع الرفض الذي ينطوي عليه نتاجه موضوعا ومبدأ شعريا. في قصيدة «أرواد، يا أميرة الوهم»، كتب الشاعر: «القصيدة الآتية بلاد من الرفض». بهذه العبارة، استهلّ صلاح ستيتيه كتابه «حملة النار» (منشورات «جاليمار»، ١٩٧٢)، وعاد إليها مرّتين متتاليتين. وهذه العبارة أيضاً هي مضمون الفصل الرابع، الرائع، من كتاب (الشعريّة العربية) (دار سندباد، ١٩٨٥)، حول الشعرية والحداثة، إنّها أخلاقية القصيدة وجرأتها.

في (أغاني مهيار الدمشقي) ١٩٦١ الذي ترجم إلى الفرنسية عام ١٩٨٣[1] هناك أيضاً، على سبيل المثال العبارات الآتية: «أغنيتي للرفض» (قصيدة «الأغنية»)، و«الرفض إنجيلي» (قصيدة «المسافر»)، و «اتركوا رفضكم إشارة» (قصيدة «شدّاد»)، «أيّها الرفض اكتشفنا» ، (قصيدة «القوقعة»)، «أنا سيد الرفض». ولقد كتب أدونيس في موضع آخر: «يجب أن يحسّ الشاعر العربي انهيار العالم في داخله وانهيار المفهومات القديمة، وأن ينزع عن وجهه الحجب التي تحجب عنه الواقع الحي. الشّعر هو مصيرنا الإنساني». وفي (أغاني مهيار الدمشقي) نقرأ أيضاً: «إنّني حجّة ضدّ العصر» (مزمور). هذا الموقف الشّعري ليس الموقف الوحيد الذي يجسده الشاعر. قوّته هي في أن يكون رمزاً لهذا الشعر. الشعر أو الموت لكل شاعر، في كل ثقافة، وكل لحظة، ولكل قصيدة. ومن دون ذلك؛، لا تعود القصيدة قصيدة. من هنا، فإن

* شاعر وناقد، أستاذ بجامعة نانتير، فرنسا.

الشعر نَقد للشعر، صراع مع الشعر. ليس فقط ضد هذا التقليد أو ذاك، من التقاليد المختصة بالأوزان الشعرية. لكن من أجل الشعر الذى يجب أن يكتب ضد الشعر المكتوب أصلاً. شعر الآخرين وشعر الشاعر نفسه. وربما كان هذا هو ما يرمز إليه مهيار، وما يلتقى فى قصيدة كتبت عام ١٩٥٧، مع فكرة شيلى(Shelley) الشعرية: «كفحم متأجّج ينطفئ إذا لم يكن فى ذروة احمراره»(٢).

ولأن هذا الصراع من أجل الشعر يتجدد دائماً مع الشّعر، فإن الشعر، أكثر من أية مغامرة أدبية ولغوية أخرى، هو رمز لكل موضوع ، خاصّة عندما يكون بمثابة رؤية وإيقاع شخصيين. عرض الموضوع هذا هو الذى يجعل الشعر قابلاً للانجراح وقوياً فى آن. من هنا يمر الشعر.

هذه القدرة على التمثل تدفع شعر أدونيس نحو الكائنات والأشياء. ومن هنا، خصوصية العلاقة بين الموضوع والمجاز عنده.

هكذا، فإن هذا الشعر أيضاً هو شعر الفعل أكثر منه شعر الاسم. يقول أدونيس «أسكن اسمى» (يستشهد صلاح ستيتيه بهذه العبارة فى كتابه المذكور، ص ٣٩). إنّها حركة شعريّة متناقضة مع شعر قائم على التسمية، والتّعداد، وسعادة بلاغية تطالعنا عند سان ــ جون بيرس Saint - John Perse، وعلاقة بالعالم تمرّ بهذه العبارة: «ليس لدىّ إلا ما هو جيّد لقوله» ــ إنها حركة شعرية يتم التعبير عنها، بالضرورة، عبر أوزان تتلاءم مع حركة الكون.

منذ زهاء عشر سنوات فقط، نقترب عبر اللغة الفرنسية من شعر أدونيس. (أغانى مهيار الدمشقى) ترجمت فى جزء منها إلى الإسبانية عام ١٩٦٨. وهناك أنطولوجيات لأدونيس بالإنجليزية صدرت بين ١٩٧١ و ١٩٧٦. نال جائزة الفوروم العالمية للشعر عام ١٩٧٠. وينبغى أن يترجم بحثه المهم حول الثقافة العربية: (الثابت والمتحول) (١٩٧٤). لأدونيس نحو عشرين كتاباً نقل منها إلى الفرنسية، حتى الآن، سبع مجموعات شعرية وثلاثة بحوث. وينشر الشعر الأجنبى، أكثر فأكثر، بلغتين (وفى ذلك إشارة إلى الاهتمام بالدال والغيرية). وهذا ما بدأ، بالنسبة إلى أدونيس، مع (المطابقات والأوائل)(٣).

كلما يطالعنا شعر جديد، «لا جهة» الشعر، تشرع اليوطوبيا الخاصّة به، فى العمل. فهو ينخر المكان، المؤسسة السائدة.

لكنّ الترجمة ليست فقط مجزّأة، حائرة، مع أثر التأخر الذى هو أحد متغيرات الرواج ، فهى أيضاً مطبوعة بعوائق أخرى لايزال بعضها دون حلّ. ولانزال نبلغ غالباً هذا الشعر من خلال شعرية استشراقية تحل محلّ النصّ، تحجب كثافته وتجعله مبتذلاً. فى (كتاب الهجرة)، المترجم عام ١٩٨٣(٤)، وهو عنوان مختصر لـ (كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل) (١٩٦٥)، تصبح عبارة «فى الرماد الماس» بالفرنسية: «Dans les cendres fleurissent les bagues أى فى الرماد يزهر الماس» (ص ٢٢)، بينما الترجمة الإنجليزية تكتفى باستعمال فعل الكون. هناك أيضاً لجوء إلى استعمالات لغوية قديمة، وكلها يشوه (كتاب الهجرة). إنّ التقليدين الأنجلو ــ أميركى والفرنسى ليس لهما، بخصوص الترجمة، إيديولوچية أدبية واحدة. ولا يبدو لى أنّ الإنجليز يمارسون رقابة على التكرار والمزاوجات، كما هو الحال فى فرنسا، بالنسبة إلى الترجمات ككلّ، وليس فقط ترجمات النصوص العربية. ولا يزال المترجمون الفرنسيون ينظرون إلى الشرق من خلال اللغة المنمقة والبلاغة. إلا أنّ هذه المسألة بدأت تشهد تغيراً ملحوظاً (٥) لم يعد أحد اليوم يترجم كافكا Kafka كما كان الأمر منذ أربعين عاماً. ولا دوستويفسكى Dostoievski كما كان يترجم منذ قرن. ويكفى الشعر أن يتخلص من نمط من حب الشعر يدعى المعرفة الشعرية، لكنه ليس إلا تزويراً لها، وهذا ما يشكل مسافة أكبر من تلك التى توجد بين اللغات. مسافة تجعل منا معاصرين وهميين. يلزمنا مستقبل لنعوض عن ماضينا.

إن قراءة الشعر هى دائماً، بلا شك، تحويل ونقل من شعر إلى آخر. وهكذا، من القراءة إلى الكتابة، يتحول الخطاب حول الشعر إلى مجاز من مجازات الشعر. إن وجهة النظر الفرنسية حول الشعر العربى، لا سيما حول شعر أدونيس، تؤلف مجازاً خاصاً. وهذا ما يحتمه اجتياز المسافة من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية، بالإضافة إلى المسافة التى تفرضها الترجمات باختلافاتها التى يتعذر إدراكها. ذلك أن فعل القراءة والترجمة يحدده فعل الكتابة المحدد نفسه. كتابة فى، كتابة مع، كتابة مثل، كتابة بعد، وكتابة ضدّ. أسوأ عدو للشعر هو الشعر نفسه. وهذا كله يدفعنا نحو المسائل الشعرية التى يطرحها أدونيس، والشاعر يكتب ضدّ نمط قرآنى وشعرى. فعل الكتابة لا يشجع على قراءة الشعر، بقدر ما يشجع على القراءة فى اتجاه الشعر. وهنا تطالعنا إمكانية علاقة بين الشعر الفرنسى وشعر أدونيس. وفى هذا الشعر دعوة للشعراء من أجل إعادة كتابة الشعر العربى، انطلاقاً من معرفة شعرية باللغة.

وبقدر ما تفترض هذه المعرفة شعرية للإيقاع، من حيث هي واقع تاريخي، وليس في إطار نظريتها الشكلية التقليدية التي تجمع بين الإيقاع والوزن بقدر ما تؤدي إلى تخليص اللغة من تأثير المظهر الصوفي. والمقصود هنا اللغة العربية كما استوعبها ماسينيون (Massignon). ولئن كانت هذه اللغة جميلة، فإن جمالها يأتي من عالم آخر غير الشعر. يأتي من المقدس؛ من المقدس الممزوج بالشعر، وبشعرية اللغة.

إلا أن ثمة قطيعة أساسية بالنسبة إلى الحداثة في الشعر الفرنسي، وكذلك في الشعر العربي، لكن من زاوية مختلفة: إنها قطيعة مع التحالف القديم بين المقدس والشعر، وهي تتحقق كلّ مرّة بصورة مختلفة. فالتقاليد الشعرية وتخاذلها الخفي واتفاقها مع القوى المسيطرة تقضي بحجب هذه القطيعة وإنكارها عبر النبل المزيف للقداسة.

يملأ الله بحضوره الشعر العربي. حضور تسميته وحضور اللغة القرآنية. إنّ مشكلة الشعر الحديث هو هذا الصراع مع تشابك اللاهوتي والشعري. ولا يتحرر الشعر من ذلك إلا من خلال التخلي عن اللاهوت، وبلوغ الإلحاد الشعري والمنهجي. وهذا ما نميزه، بالطبع، عن مسألة الإيمان. والكفر في الشعر يتأتى من النثر، ومن شعرية سلبية. وهذا ما يترك، بالمقابل، أثراً على الكتابة، باللغة الفرنسية (أي باللغة التي تنقل النصّ الأصلي)[٦]، ومن هنا، فإن النثر واختبار فعل الترجمة هما ذخيرة القصيدة ورحمها.

يملك العربي في القرآن لغة يثق بها، وبإيقاعها، وهذه الثقة هي التي تضمّن اللغة، كما يقال، بعدا إلهيا. لغة تمنع صياغتها مرة ثانية. لكن ثمة ما يعارض هذا المبدأ، ويطالعنا في النثر الرافض، نثر التجربة الداخلية كما يتجلى عند النفري.

لقد شُبه شعر أدونيس بالشعر السابق للإسلام، وبمرجعية كبيرة أخرى هي الشعر السلبي الذي عرفته الصوفية.

لكن لا أحد يستطيع أن يحدد شعر أدونيس أكثر من الشاعر نفسه، وهذا ما يطالعنا في كتابه (الشعرية العربية).

التعزيم شعر اللغة. سحر الإلهي والمقدس، إلا أن مشكلة الشعر على عكس ما نظن، هي أن يحقق الشاعر عكس ما هو تعزيم وسحر. لغة داخل اللغة وضدها في آن. وهذا موقف من مواقف أدونيس: سلبية شعرية.

والسلبية الشعرية تقدم للعالم ما يقدمه اللاهوت السلبي لله[٧]. إنها تجريبية الشعر وسياسته:

عشت أقصى وأجمل ما عاشه شاعرٌ:

لاجواب.[٨].

ترتبط العلاقة بالله مع العلاقة باللغة. وهذا ما يكشف عنه اللعب بالكلمات في قصيدة إسماعيل «والله آله»[٩]. في (المطابقات والأوائل)، كتب الشعراء الأساطير:

مثلما تكتب الشمسُ تاريخها، -

لا مكان...[١٠]

شعر ضدّ المدح. إن أسوأ ما يمكن الشاعر أن يقوله بصدد هذا العالم هو المدح، والـ «ليس لي إلا الخير لأقوله». وهكذا: جعلت الكتابة مهوى.[١١]

الكتابة تعيد صنع العالم بدلاً من التركيز على تسميته لتمجده وتعيد صياغته. إن النظام الذي تبتكره اللغة يختلف عن النظام الذي تبتكره الطبيعة:

سمّينا

شجر الزيتون علياً

والشارع فاتحة للشمس،/

الريحَ جواز مرور

والعصفورَ طريقاً[١٢]

أما بالنسبة إلى النظام الاجتماعي المطبوع بالدم والرماد، فنقرأ:

هذا زمنٌ
يتفتح فى رحم الأشلاء، ـ (١٣)
ونقرأ فى قصيدة «إسماعيل» :
جثث ـ وتعجز أن تميز: أيها
سيف يجز، وأيها
عنق؟ يجز، وأيها...(١٤)
يطالعنا أيضا :
والنار تعرف ما أقول (١٥)
وهذه القصيدة حول المدينة:
سامروها ، أطيلوا السمر
إنها تُجلس الموتَ فى حضنها
وتقلب أيامَها
ورقاً شائخًا، ـ
احفظوا آخر الصّوَرْ
من تضاريسها
إنها تتقلب فى رملها
فى محيط من الشرر
وعلى جسمها
بقع من أنين البشر. (١٦)
إن تسمية الموت والجرح والجنون لا تنفك تتردد فى هذا الكلام المتحول دائماً:
قاتلٌ فى هواء المدينة، يسبح فى جرحها، ـ
جرحها سقطة
زلزلت باسمها ـ بنزيف اسمها
كلّ ما حولنا
البيوت تغادر جدرانها
وأنا لا أنا. (١٧)
يلتقى المجاز واللا مجاز ويبطل أحدهما مفعول الآخر، حين يكون الموضوع هو الرفض:
ثم أملأ الكؤوس بخمرة الفجيعة وأنادم الرفض(١٨)
نداء يتكرر، يسميه رامبو «المجهول» :
موت أن تحيا بأفكار ماتت
الأفكار كلها لكى تموت من أجلك
وأنت أيها الطوفان يا صديقى تقدم(١٩)
الشعرية لا لاهوتية. يرد فى (أغانى مهيار الدمشقى) :
أعبر فوق الله والشيطان

دربي أنا أبعدُ [...]

وأمحو لغة الخطيئه(٢٠)

هكذا يعيد أدونيس، من جهته، ابتكار الأسطورة متبعا مساراً تخيلياً من خلال المدن والشعر:

أنعطف نحو كنيسة السان ـ جيرمان، لكى أحيي أبوللينير: سلام، أيها الشبح، أنت أيضا(٢١).

ويمر البعد الملحمى عبر تماثل الأنا مع الشهداء كلهم، ومع الكونى (Cosmique) فى الوقت نفسه:

وحينما نزلت فى مقبره

والشمس تلتف على كاحلى

كالعشبة المسكره

حملت للجوع قرابينه(٢٢)

تتحرك اللغة حيناً وكأن الانصهار قد تحقق:

جسدى قباب الأرز،

والنهر المسافر، والنخيل(٢٣)

وحيناً آخر، لا تعود اللغة سوى قول الرغبة، جاء فى (الوقت المدن):

اريد أن أكون سميّا للضوء

[...]

أريد أن أرادف الريح.

الملحمة قول المتحول:

والدنيا هاربة

والأشياء نبوءات خرساء (٢٥)

يلعب أدونيس بسهولة لعبة البعد الخرافى والأسطورى، منذ (أغانى مهيار الدمشقى) حتى (الوقت المدن):

وكانت أهداب خان الخليلى تكبر وهى تنظر إلينا، نيما يرسم حى الحسين طبيعة من خلائق تتدرج فى أبابيل الشكل(٢٦).

المراجع القديمة تدفع إلى تغيير العالم عبر الشعر. فى (المطابقات والأوائل)، تطالعنا أسماء كل من جلجامش، النفرى، أبى تمام، أبى نواس، وكذلك بودلير وريلكه. إنه حضور البطل الأسطورى والشعراء القدامى. ويعتبر الشعر أحد النشاطات التى تتحول معها الوحدة ـ الحقيقة ـ الكلية إلى سؤال بلا جواب. وتنحت القصائد مناخات عدة: الحزن فى قصيدة «جلجامش»، والمنفى فى قصيدة «النفرى»، و«المدى فى وجهنا» فى قصيدة «أبو تمام»، ونقرأ فى قصيدة «أبو نواس»:

وأنا عابر

بالسماء يلتطم.(٢٧)

وفى قصيدة «الثورة» أيضاً، يبقى السؤال بلاجواب:

لا أعرفك الآن، سؤال:

هل أنت الحبر أم الممحاة؟(٢٨)

إنه جواب شعرى. والشعر، إذن، نبرءة. وثمة قرب غير متوقع بين التعبير التوراتى «النشيد هو المنشد»، وما تقوله قصيدة «أبو تمام»:

يحدث أن يصغى شعرى، وأن

يقول للشمس: هنا عهدنا

صرنا دمًا فردًا، وصار المدى

في وجهنا، مستقبلا للكلام.(٢٩)

والنظر فى الحلم، انعكاساً أو درجة، يطالعنا فى قصيدة «التجربة»:

ورأيت كأنى أنام.(٣٠)

مع ذلك، هناك ثناء فى ما يقوله أدونيس، وهذا ما يتناقض، ظاهراً، مع موضوع الرفض، لكنه لايشكل سوى فتات ضمن القصيدة اللانهائية.

فى مجموعة (احتفاءات)(٣١)، تحتشد الألغاز والحلول فى عبارة واحدة:

الهواء

العاشق الوحيد

الذى ينام مع النار فى ثوب واحد.

الأمثال الجديدة لحكمة قائمة:

الريح تعلم الصمت

مع أنها لاتتوقف عن الكلام.

إعادة تحديد دائمة للعالم. هنا، وكما يقضى الثناء، تتجمع الأسماء:

حمدًا لغلالتك لأرجوان آبنوس غابة تتسع بحر يهدر للحالة النباتية فيك للجوع العيد الذراعين المخمل المستطيل الدائرى القوس النشوة الرعشة الليل سحرًا سحيرًا، حمدًا(٣٣).

ينحل التناقض فى عكس نظام الإشارات:

سبحانك يا هذا الظلام(٣٤)

فى شعر أدونيس، الشعر نبوءة الشعر. لذلك، فهو متصل بأفكار حول سياسة الشعر، ومقاومة الاضطهاد، بالأخص. ويبرز المضمون الداخلى والعلاقة بين القصيدة والأخلاق والتاريخ ـ بما هو شأن سياسى، وذلك أبعد من التناقض السطحى بين القديم والجديد، بين الوهمى واليومى، بين المجاز الذى يغير الموضوع والمغامرة الفردية.

هنا، تكمن حكمة حوار الشعر مع نفسه، منذ (أغانى مهيار الدمشقى) وحتى مجموعاته الشعرية الأخيرة، وخصوصاً فى هذه المجموعات، يتوجه الشاعر إلى الشعر، إلى شعره: «ماذا ستفعل، أيها الشعر. ما بذارك الجديد؟»(٣٥).

يتوجه إلى لغته: «آوينى، احرسينى أيتها الضاد الضاد ـ يالغتى، يا بيتى»(٣٦). إنه قلق المنفى وأعراضه، وهذا ما يكشف أن الوطن الوحيد هو اللغة. وهى ليست الأم؛ لأننا نأتى منها فقط، وإنما أيضاً لأننا لا نفتأ نذهب إليها. إنه ازدواج الذات ما يمثله ازدواج القصيدة والحواشى والهوامش فى كل من «إسماعيل» و«الوقت المدن»، وصولاً إلى إشارات من إشارات المقدس تطبع القصيدة بطابع خاص، وتتجلى من خلال كتابة أحرف متباعدة، كما فى النص المقدس: «ألف لام ميم»، أحرف يختم بها الشاعر قصيدته «مراكش/ فاس»، أو «سين» فى قصيدة «المهد».

ويصبح المجاز، عندئذ، مجاز الشعر ومجاز الشرق. ويطالعنا الشرق هنا، عبر الجغرافية والمكان وأسماء الأحياء الدمشقية (قاسيون) ونهر دمشق (بردى)، وعبر مراجع تاريخية وأسطورية تأتى فى سياق مجازى يجعلها شرقية بصورة مضاعفة، ويتضح ذلك من خلال المفردات واللغة الخاصة لثقافة محددة. دمشق «سرة ياسمين/حبلى»(٣٧). والحسين أدرج فى اللغة:

رأيت كل حجر يحنو على الحسين

رأيت كل زهرة تنام عند كتف الحسين

رأيت كل نهر

يسير فى جنازة الحسين(٣٨).

من هنا، فإن شعر أدونيس هو لحظة، معبر ضرورى للشعر، وذلك بقدر ما يتماهى الحضور مع المرئى، كما يقول هو نفسه فى «ست نقاط من جهة الريح»(٣٩).

شعره ليس شرقيا؛ لأنه وليد الشرق، ولكن لأنه يبتكر «شرقه الخاص». الشعر لايأتى من الشرق. الشعر هو الشرق.

## الهوامش:

١ ـ أدونيس، **أغانى مهيار الدمشقى**، ترجمة آن واد منكوفسكى، دار «سندباد»، ١٩٨٣.

٢ ـ وردت فى أنطولوجيا عيسى بلاطة: **الشعراء العرب المحدثين (١٩٥٠ ـ ١٩٧٥)**، لندن، هاينمن، ص٦٢.

٣ ـ ترجمة شوقى عبدالأمير وسيرج سوثرو، «دار نول بار» (Nulle Part)، ١٩٨٤.

٤ ـ أدونيس، **كتاب الهجرة**، نقلته إلى الفرنسية مارتين فيدو، (M. Fai-deau)، منشورات «لونو ـ آسكو»، ١٩٨٢.

٥ ـ المجموعة الشعرية المعنية تعاد ترجمتها حالياً.

٦ ـ شوقى عبدالأمير، **نشيد اللغة العربية**، «نول بار»، تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٨٤، ص٨٨.

٧ ـ تطرقت إلى هذا الموضوع من خلال تحليل مقارن للبلاغة ولشعرية الإلهى فى التوراة والقرآن، وما تبعهما. وكان ذلك بعنوان «الله غائب، الله حاضر فى اللغة»، ونشر فى كتاب **ما معنى الله؟ فلسفة/ لاهوت**، كلية «القديس لويس» الجامعية، بروكسل، ١٩٨٥، ص٣٥٧ ـ ٣٩١.

٨ ـ أدونيس، **يوميات حصار بيروت**، «نول بار»، العدد الثانى، ص٦ (النص الأصلى جزء من كتاب بعنوان **كتاب الحصار**، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٥).

٩ ـ أدونيس، **إسماعيل**، ترجمة شوقى عبدالأمير وسيرج سوثرو، دار «نول بار»، ١٩٨٤، ص٣٣.

١٠ ـ قصيدة **الشعراء** فى كتاب **المطابقات والأوائل**. صدر بالعربية عن دار «العودة»، بيروت، ١٩٨٠.

١١ـ المرجع نفسه، قصيدة «الكتابة».

١٢ ـ المرجع نفسه، قصيدة «الاسم».

١٣ ـ المرجع نفسه، قصيدة «الأطفال».

١٤ ـ قصيدة «إسماعيل».

١٥ ـ المرجع نفسه.

١٦ ـ من **كتاب الحصار**، ترجمة هنرى ميشونيك وريجين بليغ (Régine Blaig).

١٧ ـ المرجع نفسه، ترجمة أندريه فلتير (André Velter) وأدونيس. القصيدة نفسها صدرت ضمن **أنطولوجيا شعرية** عن «دار الساقى» فى لندن، ١٩٨٤. ولقد نقلها إلى الإنجليزية عبدالله العذرى. الترجمة الإنجليزية تتقيد بتركيب النص الأصلى وبطريقة طباعته، بينما الترجمة الفرنسية تستبدل الشعرية ببلاغية الشعر.

١٨ ـ أدونيس، **الوقت المدن**، قصائد نقلها إلى العربية جاك بيرك (Jacques Berque) وآن واد منكوفسكى، بالتعاون مع المؤلف، منشورات مركور دو فرانس/ أونسكو (Mercure de France/ UNESCO)، باريس ١٩٩٠، ص ١٥٦. (من قصيدة «المهد»، **شهوة تتقدم فى خرائط المادة**، دار «توبقال»، ١٩٨٧).

١٩ ـ المرجع الفرنسى نفسه، ص١٩٠.

٢٠ـ **أغانى مهيار الدمشقى**، فى قصيدة «لغة الخطيئة».

٢١ ـ «الوقت المدن»، ص٢٩. **شهوة تتقدم فى خرائط المادة**.

٢٢ ـ أدونيس، **تاريخ الغصون**، ترجمة آن واد منكوفسكى، منشورات أورفيه/ لا ديفرانس (Orphée/La Différence)، باريس ١٩٩١، ص٨٥.

٢٣ ـ المرجع الفرنسى نفسه، ص٩٧.

٢٤ ـ «الوقت المدن»، ص٤٨. **شهوة تتقدم فى خرائط المادة**.

٢٥ ـ المصدر الفرنسى نفسه، ص٧٧. (فى قصيدة «أحلم وأطيع آية الشمس»)

٢٦ ـ المصدر نفسه، ص٨٦.

٢٧ ـ أدونيس، **المطابقات والأوائل**.

٢٨ ـ المرجع نفسه.

٢٩ ـ المرجع نفسه.

٣٠ ـ المرجع نفسه.

٣١ ـ أدونيس، **احتفاءات**، ترجمة آن واد منكوفسكى بالتعاون مع الشاعر، منشورات «لاديفرانس» (La Différence)، باريس ١٩٩١، ص ٥٩. العنوان الأصلى، بالعربية: **احتفاء بالأشياء الغامضة الواضحة**، بيروت، ١٩٨٨.

٣٢ ـ المرجع نفسه، ص٦٩.

٣٣ ـ الوقت المدن، ص١٠٠ (من قصيدة «أحلم وأطيع آية الشمس»).

٣٤ ـ المرجع نفسه، ص٢١٧. (من قصيدة «الوقت»).

٣٥ ـ **الوقت المدن** ص١٢٣ (من قصيدة «مراكش/ فاس، والفضاء ينسج التأويل»، **كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل**، دار العودة، ١٩٨٠).

٣٦ ـ المرجع نفسه، ص١١. (من قصيدة شهوة تتقدم فى خرائط المادة).

٣٧ ـ أدونيس، **ذاكرة الريح** (قصائد ١٩٥٧ ـ ١٩٩٠)، تقديم واختيار أندريه فلتير، منشورات غاليمار (Gallimard)، السلسلة الشعرية، باريس ١٩٩١. (من قصيدة «دمشق»، المسرح والمرايا).

٣٨ ـ **تاريخ الغصون**، ص٢٥.

٣٩ ـ **ذاكرة الريح**، ص١٨٩.

# النار الخفية

## باتريك هوتشنسن*

كان يمكن أن يظل نتاج أدونيس، هذا المنفى الكبير، قابعاً فى الظل لولا الجهود التى بذلها أصدقاؤه والمدافعون عنه، ومنهم بالأخص آن واد منكوفسكى.

إن تمثل أدونيس وتحديد موقعه يشكلان، بالنسبة إلينا، مسألة لم تحسم بعد. فهو لا يسبب الاضطراب والبلبلة، ولا يكون «لغم الحضارة»، هناك فقط، فى موطنه الأصلى حيث الثقافة يسودها التصلب والمظاهر الخادعة، وإنما يشكل، هنا أيضاً، حجر عثرة أمام رؤيتنا لـ «الكاتب العربى الجيد» (الآتى، بصورة عامة، من مكان آخر، والناطق بالفرنسية بالأخص). ويحاط هذا الكاتب بنظرة غرائبية أو بنزعة تستدعى البؤس ما إن يتعلق الأمر بالعالم الثالث. ونعطيه شهادة بأنه علمانى وتقدمى، صاحب موقف قائم على الحيرة والشك، ومؤيد للغرب. كل شئ يحدث كما لو أن ثمة جانباً، عند أدونيس، ينبغى التعتيم عليه. فهو، بالنسبة إلى البعض، متأصل فى الصوفية، أو فى الغنائية، وبالنسبة إلى البعض الآخر، متأصل فى الالتزام والطليعية، وفيه أثر من المادية الجدلية.

ألا يتأتى الشعور بالغموض حيال أدونيس من صعوبة تصنيفه وأسره فى قوالب جامدة، محددة مسبقاً؟ ألا يتأتى، فى المقام الأوّل، من أن المنابع الحقيقية لحداثته تأتى من مكان آخر؟ وما الذى يجمع بين أبى نواس وبودلير، بين نيتشه والحلاج؟ كيف ينصح هوشى منه بقراءة عروة بن الورد، وكيف ينافس النفرى كلا من ماركس ولينين وماوتسى تونغ؟ هكذا، حين يكون «صوفياً»، يكون ثورياً إلى أقصى حد، وحين يكون ثورياً، يكون غربياً، ويتعذر فهمه.

* شاعر بريطانى يعيش فى فرنسا، رئيس تحرير مجلة «ديتور ديكريتور» Détours d' Ecriture.

إن الصعوبة، إذن، هى فى التوصل إلى تصنيفه. هل هو من فئة المؤمنين أم من فئة الملحدين؟ هل ينتمى إلى طليعية تاريخية أم إلى ذهنية بدائية؟ هل هو مع دعاة التقدم أم مع دعاة الظلامية؟

لكن أدونيس لاينفك يردد أنه يأتى من مكان آخر، أو بالأحرى أنه يتحرك بين الموروث والحداثة، بين هنا وهناك. أما الموروث الذى يشير إليه، فهو موروث من نوع خاص:

وهبطنا الظلام، كسرنا قناديله، وجئنا

مثل أرضٍ تحن إلى الماء، جئنا

مثل رعدٍ تدثر بالغيم/ وعد [...]

كل شئ جديد على الأرض

، والأبجديةْ

لهب،

والجنون

سفر بينها وبينى/

أفق

يتهجى الحدود الخفيةْ

، واسمنا واحد (١).

مايضايقنا ولا نتجرأ على البوح به، هو أن قراءته تتطلب معرفة تقنيات الكتابة لاسيما التحليل الماورائى لكبار المفكرين الصوفيين، أمثال ابن عربى والحلاج، أكثرمما تتطلّب معرفة قصائد مالارميه Mallarmé وخلبنيكوف Khleb-nikov، أو الكتابات النظرية لياكوبسون Jacobson. وقد يكون الاطلاع على التأمُّلات المرتَّلَة أكثر فائدة لفهم بعض مقاطع شعره، من قراءة البيانات السوريالية، وجورج باتاى Georges Bataille، أو مجلة «تل كل "Tel Ouel". ذلك أن أدونيس يرسم فى هواء عصرنا المتعذر إمساكه الحدود السرية لحداثة أخرى. حدود «المظاهر المتنحية» لمختلف الثقافات التى يأتى على ذكرها الفيلسوف الهندى أشيسناندى Ashis Nandy. إنها مناطق الرفض والإشراق الهامشية والهرطوقية، حيث تكمن موارد طاقة التغير والعالمية الإنسانية الحقة، بعيدا عن الحداثة المزيفة، وعن العالمية الباطلة لـ «النظام العالمى الجديد»:

من يراكم يرانى - أنا الوردة الأوليةْ

فى رماد المساء انكسرتُ، وبالفجر طيبت جذرى -

أوراقى الزغبيةْ

تتقاطر فى سلمٍ/

صوت آتٍ

أم خطى تتناءى؟ (٢)

هو ذا أدونيس يدفعنا إلى هذا المكان القائم بين الحداثة والموروث، فى منطقة مضطربة ومحرمة، منطقة من رفض الأحكام التقليدية كلها، وكل أنواع التجنيد والتعبئة.

ومن هذا المنطلق، ألا يشبه مهيار الدمشقى، بشئ لا يخلو من الغرابة، كلا من بيار فيدال Pierre Vidal والحلاج، وميتر إيكارت Maître Eckhart ؟

من خلال هذا العالم المؤلف من نقاط التقاء سرية، من فكر هرطوقى، ومن مقاومة لمنطق السلطة، عالم القطيعة الجذرية وإعادة العثور على إنسانية مكبوتة وعلى ثقافة ضائعة ـ من كل مكان وزمان، خصوصاً فى الأمكنة التى لم تبتكر فيها بعد الإنسانية والثقافة. من خلال هذا العالم، إذن، يرسم لنا أدونيس الطريق الصحيح، الطريق الملكى الذى يعلن عنه، من الآن فصاعداً، الشعر وحده، بأحرف من نار:

التواريخ تنهار، والنار تطغى

خطانا

لهب يتغلغل فى جثة الأرض(٣)

**الهوامش:**

(١) أدونيس، **كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل**، (من قصيدة «أول الاجتياح»). (تمّ الاعتماد فى النصّ الفرنسى على ترجمة آن واد منكوفسكى).

(٢)-المرجع نفسه.

(٣) المرجع نفسه.



# الحكمة المشرقية

## شارل دوبزنسكى*

ـ ١ ـ

يُعَدّ أدونيس، الشاعر اللبنانى من أصل سورى، إحدى منارات الشعر العربى المعاصر. تعرّفنا إليه من خلال بعض كتبه التى صدرت فى ترجمتها الفرنسية وجعلته يمثل عندنا موقعاً بارزاً. وكان أوّلها (كتاب الهجرة)[1] الذى نقلته إلى الفرنسية مارتين فيدو Martine Faideau، وقدم له صلاح ستيتية، وصدر عام ١٩٨٢ عن منشورات لونو ـ آسكو Luneau - Ascot. ولقد شكل صدوره، آنذاك، صدمة. فالبساطة فى الأسلوب، مقرونة بقوة المنحى المجازى، تحكم مسار لغة متألقة ونبوية:

السَّماءُ انفتَحتْ
صار التّرابْ
كتُباً، والله فى كلّ كتابْ ...
أنا هو الواضع كالعرافْ
رؤياه والعلامة
فى الأفْق فى لُغاته الكثيرة
أنا هو الفرات والجزيرة. [2]

* شاعر وباحث، رئيس تحرير مجلة أوروب Europe

ثم اطّلعنا على (أغانى مهيار الدمشقى)، وكانت صدرت من هذا الديوان مقتطفات باللغتين الفرنسية والعربية عن دار أرفوين Arfuyen، أما الطبعة الكاملة فقد صدرت عن دار سندباد (ترجمة آن واد منكوفسكى)، مع قصيدة/ تحية من جيفيك Guillevic إلى أدونيس. فى (أغانى مهيار الدمشقى) يتأكد الإشعاع الخارق لنتاج وصفه كلود استيبان Claude Esteban بقوله:

> بين الطرق البيضاء، فى المنفى، ها هو يصبح ثانية سائل الغبار الميت. إلا أنّ هذا الرحيل يحمل اسماً. القوّة والنار يتداخلان فى بحث النار الأكثر صفاء.

إن القدْرة المجدِّدة لكتابة أدونيس ليست فقط محصّلة قطيعة مع الأشكال والموضوعات الجامدة، أو نتيجة اندماج فى الحداثة الغربية (اندماج قد تكون له آثار سلبية فى مواضع أخرى)، وإنما هى أولاً ثمرة تفكير نظرى معمق وإعادة نظر فى الموروث الشعرى العربى، وإعادة قراءة تفعل فعل التخصيب وتشارك، على هذا النحو، فى التجديد الأدبى الذى لايتحقق فعلياً إلاّ بإدراك أسباب الأزمة وتجاوزها.

> كلماتى رياح تهزّ الحياةْ
>
> وغنائى شرارْ.
>
> إننى لغة لإله يجىء
>
> إننى ساحر الغبارْ. (٣)

أدونيس شاعر ومنظر فى آن. وهو يكتب الشّعر والنّثر بالأناقة نفسها. كتابه (مدخل إلى الشعرية العربية) يشتمل على أربع محاضرات ألقاها فى «الكوليج دو فرانس»، مع مقدّمة لإيف بونفوا Yves Bonnefoy. فى هذا الكتاب إعادة قراءة للإرث يمكن اعتبارها نموذجا مبنياً على الفطنة والدينامية والحيوية، انطلاقاً من صيغ وأبعاد جديدة. ويركز التحليل على الشعر الشفهى فى المرحلة السابقة للإسلام («الجاهلية»)، ثمّ على «التحوّل الجذرى» مع القرآن الذى، بحسب تعبير أدونيس، نقل العربى من المرحلة الشفهية إلى الكتابة، من ثقافة اليقين والارتجال إلى التفكير والتأمل، ومن النظرة التى تكتفى بملامسة سطح الوجود إلى تلك التى تبلغ أعماق الوجود وتعانقه فى أبعاده الماورائية.

وتبدو هذه المراجعة الدقيقة للآثار والمنابع، أخلاقية بقدر ماهى شعرية. إنها تقويم للإبداعية الشعرية عند بعض كبار الشعراء والنقاد القدامى، ومن بينهم أبو نواس، أبو تمام والجرجانى ـ ويرى أدونيس فى شعراء القرن الثامن والتاسع والعاشر، المعادل لكل من بودلير ورامبو ومالارميه ـ، كما يتوصل إلى الكشف عما يجب أن تكون عليه، فى الوقت الراهن، ملامح الحداثة العربية.

بعيداً عن النقد الغامض والمتصنع، يقدم أدونيس، فى كتابه حول الشعرية العربية، بحثاً أخاذا ومهما. وهو يعرف كيف يستخدم المعرفة والفكر والمراجع لتوضيح مقولاته، بحيث إن الموضوعات المتشابكة والمعقدة، لاتبدو أبداً جافة ومستعصية على القراءة والفهم. ولذلك، فلا حاجة إلى أن يكون القارئ متخصصاً لكى يعنى بالموضوعات المطروحة. إن معالجة تاريخ الشعرية العربية ونشاطها، كما تطالعنا عند أدونيس، إنما تتم من خلال سيطرة تامة على أدوات الكتابة والفكر، وهذا ما يوقظ فينا أصداء كثيرة ومتنوعة.

ـ ٢ ـ

لا يتغير شىء، بالنسبة إلى الكاتب، سواء كان المنفى إرادياً أو غير إرادى. فالمنفى، على أى حال، يدفع الكاتب إلى الذهاب خارج نفسه، إلى إعادة ابتكار طبيعة ثانية له، أرض ثانية تقلد الأرض الأم، مكان سرى يغذى الروح. من هنا، اختار أدونيس أن يعيش فى باريس. أما نتاجه الذى عرفت آن واد منكوفسكى كيف تنقله إلى لغتنا بنجاح، فيتخذ بعده الصحيح بوصفه إحدى أبرز علامات الحداثة العربية.

إن صدور المجموعات الشعرية الثلاث: (صحراء) (ترجمة أندريه فلتير بالتعاون مع الشاعر)، (احتفاءات) و(شهوة تتقدم فى خرائط المادة) (ترجمة آن واد منكوفسكى)، يجعلنا نحيط بمسيرة شعرية فى أوج عطائها وتألقها. وتجمع كتابة أدونيس بين كثافة التعبير وأثر الصورة المخالفة للمألوف وفرادة اللغة ودقة البنية الشكلية. يعتبر أندريه فلتير فى المقدمة التى وضعها لقصيدة «صحراء»، أن أدونيس:

ساحر الغبار، وأنه التائه الدائم الذى يلتقط الأصوات المحروقة، والصراخ فى بقايا العدم، ونداءات النشوة والنبض المبعثر للعرافين.

هذا الذى أسس، مع يوسف الخال، مجلة «شعر»، هو شخص مقتلع الجذور يعيد ابتكار وطنه من خلال اللغة الشعرية، ويمد هذه اللغة بالماء الصافى والخصب، حتى حيث تسود الصحراء، عبر سطوع الحكمة الشرقية.

عند أدونيس، رفض لكل وهم وتضليل. وهذا لايعنى أن موقفه مرادف لخيبة أمل. فهو تعلم من البحر كيف يخرج من نفسه ليبقى فى نفسه. وفى كتابه الرائع (شهوة تتقدم فى خرائط المادة)، يرفض أدونيس مفهوم الشاعر المستغرق فى أنانيته المبدعة والمتقوقع فى رؤيته للعالم. فهو يتكلم عن نفسه بضمير الغائب: «سمى اللغة امرأة/ والكتابة حبا». لكن علينا ألا نخطئ هنا، فهذه الكتابة تكتسب قوة من الحب الذى يحملها ويشبعها ويمغنطها:

هكذا أتحول فيك إلى نفس يهبط من فم السماء

وينفخ فى فرج الأرض،

هكذا أحضنك وأقول - من جديد

أنت الجسد الذى يُسمى الغد

وعلى هذا الجسد يُرمَى نرد التاريخ.

هذه لغة ترشح بـ «نشيد الأناشيد». انفعال أورفيوسى وايتمانى (نسبة إلى الشاعر وايتمن). لغة قريبة من هوجو، حين يتحدث أدونيس عن صاحب (البؤساء)، وعن:

عمال يعودون كل ليلة إلى أكواخهم يحملون عيداناً ليست إلا أفخاذاً لآخرين عاطلين عن العمل.

يستدعى الشاعر أيضاً - فى باريس التى يجوبها، بلا كلل، بأحلامه - رامبو ومالارميه. يقول: «سأبتكر علم أخلاق خاصاً بى». وفى ذلك تعبير عن زهو يسوغه هذا الكلام الكاشف:

لأكن حكيماً - لأتذكر دائماً أن الحب والمرض من عائلة واحدة.

أن تكون حكيماً، بالنسبة إلى هذا الشاعر الكبير، فهذا لايعنى أن تكون «عقلانياً»، بل على العكس من ذلك، أن تبتكر فلسفة قائمة على القلق والحيرة والمجازفة. أن تبتكر شعراً يسمح لك فعلاً بأن تتآخى مع الشمس كما لو أنك دوّار الشمس.

### الهوامش:

(١) مختارات من ديوان كتاب التحوّلات والهجرة فى أقاليم النهار والليل.

(٢) من قصيدة «الصقر».

(٣) من قصيدة «أورفيوس».

# أدونيس، الجرح، النار

## سيرج سوترو*

من أنا؟ من يموت؟

الجرح هو المحور. من إسماعيل إلى مهيار ومن مهيار إلى إسماعيل، شفتان لا تلتئمان أبداً:

مهيار:

للّغة المخنوقة الأجراسْ

أمنح صوت الجُرحْ

للحجر المقبل من بعيدْ

للعالم اليابس لليباسْ

للزمن المحمول فى نقّالة الجليدْ

أشعل نار الجرح ؛

وحينما يحترق التاريخ فى ثيابى

وتنبت الأظافر الزرقاء فى كتابى

وحينما أصيحُ بالنّهارْ ـ

* شاعر وباحث فرنسي.

من أنتَ، من يرميكَ فى دفاترى
فى أرضىَ البتولْ ؟
ألمح فى دفاترى فى أرضى البتول
عينين من غبارْ
أسمع من يقولْ :
«أنا هو الجرح الذى يَصيْر
يكبر فى تاريخكَ الصغير.»[(١)]

إسماعيل:

وخَرجتُ تحضننى الجراحُ ، واحضن الأرضَ القتيلَه ،
أبْنى خيامىَ فى دمى.[(٢)]

حقل هذا الجرح العالم والشّعر، التاريخ والشفافية. ولفرط ما هو عميق هذا الجرح، يبدو حقلُه جلياًوفسيحاً. والعالم؟ لنستمع إلى عالم أدونيس: «الأرض» ، «الهاوية» ، «الأيام السبعة» ، «ملك الرياح» ، «البلاد القديمة» ، «مرآة الحجر» ، «حجر الصاعقة» ؛ والأرض ثانية: «الأرض الوحيدة» ، «أرض السحر» ، «الأرض الثانية» ، «أرض الغياب» ؛ والرياح العاتية: «رياح الجنون» ، و«الرياح المضيئة» ، ورياح العطش والنار:

الفجر يقطع خيطه، «ريشة الغراب» ترسم «طرف العالم» : هكذا يطالعنا، من خلال بعض العناوين، عالم أدونيس الجوهرى والأصلى والجديد. إلا أن هذه الشفافية هى عرضة لتقلبات التاريخ. أما بالنسبة إلى الشعر، فإن الزخرف العارى الذى يلطخ بالدم هو الذى سيلتزم بتصفية صوته (صوت الشعر) : الجرح يباشرعمله. من أنا؟ من أنت؟ من يموت؟ ها هو تحطيم التاريخ. ها هو جسد العالم فى حقل ألغام وأنقاض يتوارى وراء الكلام. هاهى الـ«دعوة للموت» ، «مدينة الأنصار» ، الثورة، «العهد الجديد» ، «لغة للمسافة» و«لغة الخطيئة» ، الكتاب، «جسر الدمع» ، «السدود» ، الخيانة، «قربان» ، «الجثتان» ، «الرايات» ، «الزمان الصغير» ، «الطوفان» ، «الموت المعاد» لـ «مرثية بلا موت» . ها هو «الاجتياح» و«القوقعة» ، و«عودة الشمس» .

لكن خنزير التاريخ البرى، الآتى من الغابة الخرافية، لن يستطيع التغلب على الشاعر حتى لو تمكن من قتله. فاسم الشاعر يمحو الأسباب،وجرحه، بين الصدى والنداء، عطش للشعر والشفافية والتواطؤ. هكذا نلتقى مع أدونيس بـ«الشعراء» ، و«الشاعر» ، و«التائه» ، ونلتقى بالرفض والمنفى والأغنية والنجم و«آخر السماء» و«البربرى القدّيس» و«الحضور» ، و«الإله الميت» والـ«صلاة» و«المصباح» ، و«أورفيوس» ، و«رؤيا» ، و«البرق» و«تائه الوجه» . نلتقى بالتائهين والمسافرين والأطفال، والأصداف، و«العصر الذهبى» والتجربة والحبّ والسّفر. ها هو قيس، وجلجامش، وبودلير وأبو تمام، وريلكه، والنفرى، وأبو نواس وسان ــ جون برس. ها هو «الحصاد» و«مزامير» «نوح الجديد» ، و«أوّل الظنّ» :

ها أنا أولَدُ الآنَ ـ
أرنو إلى الناس :
أعشقُ هذا الانينَ/ الفضاءْ
أعشق هذا الغبار يغطىّ الجبينَ/ تنوّرتُ
أرنو إلى النّاس ـ نبعٌ / شَرَرْ

أتقرّى رسوميَ ـ لا شكلَ غيرُ الحنينِ
وهذا البهاءْ
فى غبار البشَر.(٣)

هنا يحدث تغيرجوهرى، فالعالم تسرب إلى الشعر حقا، والتاريخ يدخل البلبلة ويعمل بصورة مكشوفة. يكشف الفيلسوف هنا الحركة الغامضة لجدلية مزدوجة، بينما تتبين للشاعر، فى هذه الحركة،خاصية النار: العالم يضغط على الشعر ليلقحه بالإنسانية. والتاريخ يعتدى على الشفافية ليؤسس لحقيقة ما. وبفضل تفاعل لغة الرماد والبلور، يروى الشعر نثر البشر، ويغتذى، فى هذا الإطار، بالمدى والصداقة، حين يكتشف التاريخ فجأة أنه محاصر من الداخل بوضوح مثير للتأثر يخرق مسوغاته ومعالمه وأفكاره. مع أدونيس نشاهد خلخلة للإشارات، نارا لا تنطفئ فى منتصف الطريق. العالم، وهو جمر ومحرقة دائمة الاشتعال تحت الشعر، يرى كيف يستقر، بين اللهب والفسفور، الواضح والصافى وحيوية القصيدة. والتاريخ ـ حراقة(٤) فاتنة، وهى، فى أيامنا هذه، إمبراطورية المظهر بامتياز ـــ هو نفسه مثقوب، ملغوم، مسكون بالشفافية. يقول الشاعر فى «أول الصداقة»(٥):

فى العام الألفينْ ـ
أغنّى الآنَ، غنيتُ غداً ، أو بعد غد ، أدعوكَ إلى مائدتى
وتكونُ الشمسُ ، يكون الماءُ ، يكون العشب ضيوفاً/
نتخاصم : أىّ رؤانا أعصفُ ،
أىّ خُطانا أنأى ـ
نتصالح تحت سماء الشعرِ،
ونعلنِ مملكة الخصمين ـ
ووحدةَ هذين الخَصْمَينْ

ونقرأ أيضا:

الشاعر:
يصنَع من كَفَنِ التاريخ سريراً آخرَ ، يولَدُ فيه .(٦)

التاريخ:
الذّين أتوا ليضيئوا ، يموتونَ
والشمس تسطعُ فى قُمقمٍ أو تكيهْ
باسم صحرائنا العربيهْ/

إنها لحظة الخراقهْ
إنها رعشة الوصول إلى آخر المسافهْ .(٧)

«والأرضُ تدخلُ فى السُّعال المعدنىْ»(٨) ... لعب، مواجَهة، ذهاب وإياب، عبور دائم لضفاف العالم فى اتّجاه الكائن، مع القنابل الموجّهة إلى بيروت، ومفارقات النفّرى فى الدّم. من أنت؟ مَن، للموت؟ من، للحبّ؟ إنّها لازمة مزخرفة، فى إطار الصوت نفسه، تتكرّر دائماً فى (أغانى مهيار)، توجه الـ«مفرد بصيغة الجمع»، تدعم عقد القصائد

التى تتألف منها (المطابقات والأوائل)، وتتوكّد تماماً فى قصيدة «إسماعيل». من أنا؟ من يموت؟ أليس ذلك ما يصعد من الجرح ويحفر فيه العمق؟ أليس هو الذى يحافظ على المباح؟ ويصرّ التاريخ على وجوده حين ينزع القناع، ويقدّم وجهه عارياً للشاعر. وعلى هذا الأخير ألا يشيح النظر وأن يواجه التحدّى. هكذا فقط يستطيع أن ينتصر على الأفول، أو على الأقلّ أن يواجه:

إسماعيل:

مازال حبر الكهف يرسم فأسهُ
فى قلب عصرى : لست منه ، أنا نقيضٌ :
حفَّار أحلام ، ـ غيومٌ
وعدت ببرق(٩)

..........

أدعوكَ إسماعيلُ ، أفتتح النهاية : لست نَسلكْ
أجتثُّ نفسى منه ، ـ أهلى :
قتّال آلهة ،
وخالقُ غبطة ،
ومحررٌ ...
أعطيتُ قبلكَ جنتى حواءَها
ورأيتُ وجه الله قبلْك .

«ورأيتُ وجه الله قبلك...» من الذى يتكلّم هنا فعلاً؟ إذا قلنا ببساطة إنّ أدونيس هو الذى يتكلّم، فمن هو، إذن، أدونيس؟ أتخيّله بعد أن كتب هذه الأبيات وأشعل غليونه، متنبّها إلى مستوى التّبغ، إلى القدّاحة، إلى انحناء محْرَق الغليون المشتعل، والنَّفَس يتهيأ للنكهة المقبلة. ليس متهوّساً ولا هاذياً هذا الرجل: رجل التائهين، والمجانين، والعشّاق، والفقراء، والصوفيين المنسيّين، والضائعين، والمذبوحين، والأطفال المسحوقين، والقبائل التى تباد، ومنفيى كلّ يوم ولا مكان. ويطالعنا فى (مهيار):

الضّحى محترق الوجه شريدُ
وأنا موتُ القمرْ

تحت وجهى جرَسُ الليل انكسَرْ ،
وأنا الذئبُ الإلهىّ الجديد .

الذئب الإلهى! ملحد شفّاف! تتّقد ناره وتغتذى من صمت ينبجس منه وينبعث مثلما يتحوّل المطر إلى نبع. ثمّة لغز وأناقة فى شعر أدونيس الذى يجرف المجزرة والمحرقة، الجرائم ومحاكم التفتيش، وذلك كلّه بعيداً عن الصيّاح والانفعال، فلا يفسد الفكر ولا دقّة الغناء. وتبقى القصيدة فى موضع الإصغاء تماماً. وها نحن أمام كلام يعرف كيف يسترق السمع، انطلاقاً من نوعيّة الصمت التى يفصح عنها، وهنا تكمن قيمته لأنّه كلامُ القلب. إشارة الكشف تظهر حتى فى الترجمة، وتشقّ طريقاً يدعونا إليه أدونيس. ولايكتفى هذا الطريق، طريق اللازمة، بأن تستجوب الهويّة ـ العربية، البابلية، السومرية، أو غيرها: الهويّة الشعريّة، التاريخية (الهامشيّة أو التى تعيش حالة اختلاف وقطيعة، أو

ائتلاف، إلخ.)، لكن سؤالها يذهب أبعد من الهويّة بما هي جرح، ويحفر في الكائن، بما هو جرح أيضاً، ويحلم، من خلال بعض ملامح النار الأنطولوجيّة، بوطن اللامكان في منطقة غير منتهكة تلتقط الجرح وتغذّي النار، والجراح كلّها، والنيران كلّها: بوعي كامل.

وها نحن، مع عملية الحفر والتنقيب التي يقوم بها الشاعر، نجد أنفسنا على طريق اللاطريق! إلى هذا الموقع، يقودنا أدونيس، دون دليل ولا كلمة سرّ، عبر بعض المقاطع اللفظية الجلية وهذا الحاجز الغريب:

حالتك الأكثر علواً تخلّ بتوازن المدى ...

وزاد المسافر هو مبدأ الشكّ عند مهيار الدمشقي:

وحيْرتي حيرة من يُضيء
حيرةُ من يعرف كلّ شيْ...

لاينهي أدونيس كلامه بل يستهلّه دائماً:

الفرْق :

منذ أسلْمتُ نفسي لنفسي، وساءَلْتُ :
ما الفَرْقُ بيني وبين الخرابْ ؟
عشتُ أقصى وأجملَ ماعاشه شاعرٌ :
لا جوابْ[١٠]

من أنا، أو من أنت ـ ما الفرق؟ من يموت؟ الذى أنا هو؟ من أنت، إسماعيل؟ من أنت، أدونيس؟ تقول لإسماعيل: «كيف أراك لحظة لا أراك؟» وأسألك بدورى: كيف أراك لحظة أراك؟ أرغب فى أن تخرج من أدوارك، بدءا من تلك التى استأثرت بك. فثمة فى لا أجوبتك وقار، ترقب ورهان أولى. لنترك، هذه المرة، «إسماعيل» و«الجنون» وجها لوجه:

الجنون:

والجنون الذى قادنى لايزال أمير الجنونْ

وأنا سيّد الضوء ـ
لكّننى كى الامس أقصى المسافات
أخلع نفسى ، حينا ،
وأخرج من خطواتى
وأتوّجُ نفسى
ملكاً ، باسم ضوئى ، على الظُّلمات.[١١]

إسماعيل:

ياصورةً وستجئُ، يالغتى وحبّى
إن كنت واحدةً ، فباسمكِ ـ باسم هاجسكِ الكثير ، أنا أنا ، ـ

وأنا سوايَ (كأنّ إسماعيل يخلع نفسه من نفسه)

غَسقٌ وتبتهج الطبيعة بالغسقْ

ودمى نشيد للغسقْ، ـ

...............

هذا هو الغسقُ الجميلُ ـ قتيله يرث القتيل

هذا هو الغسق الدّليل.[١٢]

يقيناً، نحن هنا أمام أبواب معبد لا يدنّس أبداً، مع أنّه يشفّ من خلال كلّ كلمة. وحده الهرطقيّ يحافظ على ناره، وهو يدعى أدونيس.

**الهوامش:**

(١) أغانى مهيار الدمشقى، من قصيدة «الجرح».

(٢) من قصيدة «إسماعيل» .

(٣) قصيدة «أوّل الظنّ» ، من كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل .

(٤) سفينة كانت تستعمل قديماً لإحراق سفن العدوّ .

(٥) من المطابقات والأوائل ...

(٦) المرجع نفسه ، من قصيدة « الشاعر» .

(٧) المرجع نفسه . من قصيدة « أوّل التاريخ».

(٨) من قصيدة «إسماعيل »

(٩) المرجع نفسه.

(١٠) من كتاب الحصار .

(١١) من قصيدة «الجنون » ، المطابقات والأوائل.

(١٢) من قصيدة «إسماعيل» .



# مهيار، مُسافِراً

## كلود استيبان*

لا أدرى إذا كان الإنسان يصبح، فى نهاية المطاف، مماثلاً لاسمه. ويبدو أدونيس الذى اختار اسمه متطابقاً ـ حتى فى أوج عطائه الشعرى ـ مع قدر أدونيس القديم الموسوم بالهجرة والتضحية، أدونيس الأساطير السورية التى تتخاصم فيها دائماً أفروديت، ربة النهار، ومنافستها برسيفون، أسيرة الظلال . ومهما كانت ساطعة كلمة الشاعر، وطموحةً فى قولها ودعوتها، فإن ثمة تساؤلاً يأتى من جهة الغموض يقتلعه من اليقينيات، من وعود الطرقات المرسومة، من المظاهر الهادئة للأشياء. أدونيس يحل رموز العالم، لكنه لا يعترف أبداً ـ مثل مهيار الدمشقى الذى يتكلم بصوته ـ بهذا القرار الذى تؤكده الكتب. فهو لا يلتقى إلا نفسه وهذا العطش فى نفسه لفهم أفضل للأنقاض التى ربما كانت، بالأمس، صرحاً مشرقاً لا تشهد عليه اليوم إلا حفنة رمل متناثرة فى الريح.

*

إن كلام أدونيس هو كلام محترق. إنه كلام طائر الفينيق الذى لا يريد، بل لا يستطيع أن يولد ثانيةً من رماده، إذ لا يمكن الادعاء، فى الواقع، أن الكلمات تتخلص بسرعة من السواد، أو من الفراغ الذى صدمها ولا ينفك هذا الشعر الطالع، بلغته وبقيمه الروحية، من عالم ثقافى سعى أن يحتل موقعاً ـ لا ينفك، منذ الكتابات الأولى وحتى (كتاب الهجرة) وما تلاه من كتب، يشق طريقاً مختلفاً، ويختار الأفق كحد للبحث يتعذر بلوغه، ويؤسس فى مكان

* شاعر وباحث، أستاذ بالسوربون.

آخر أكثر بعداً فى كل مرة، ما يسميه (الشعر)، بعناد وبشغف، وطناً. وهو وطن بلا حدود أو تجزئة . وطن لا يتكون فقط على مستوى الرغبة الفردية، وإنما أيضاً على مستوى النظرة إلى الآخر، والاعتراف المتبادل.

على هذه الأرض، أرض الشرق التى شاهدت، أكثر من غيرها، الإشراقات النبوية، يسترجع أدونيس نبرات مؤلف المزامير أو النبى. لكن مزاميره نابعة من الشعور بأنه محروم من كل عون ربانى، ونبوءاته مصنوعة من جفاف وحدس. تائه هو، ولا يخشى أن يكتب لأبناء عصره ، فى كل ما يكتب، نشيداً للمنفى، صلاةً للغياب. فالشعر (ومعه حاجتنا إلى تدفق جديد) لا يستطيع العودة إلى حديقة المعنى الأصلية إلا من خلال طريق الهجرة والرحيل، ورفض المعانى الجاهزة. وتمثل القصيدة بدورها، عبر تكونها اللفظى وفتاتها ومحطاتها نوعاً من حج لا يرتوى إلى مكان مقدس يختفى، بمقدار ما يظهر. «شكاك» هو، وليس حاصد عقائد. ويبقى مخلصاً، حتى لو بدا فى الظاهر عكس ذلك، لحضور سرى ومطلق. إنه الحضور البرئ والثابت الذى يدوم تحت قبة السماء، أو «فى الأزرق المعبود» ، بحسب تعبير هولدرلين.

وإذا كنت أذكر، قصداً، كلمات هذا الشاعر، فلأن حداثة أدونيس، فيما وراء سيرورتها الخاصة، توقظ فينا، نحن القراء فى الغرب، أصداء القلق نفسه، والتساؤل نفسه الذى أطلق فى الماضى، وبقوة لاتزال راسخة، ضد صمت الآلهة. ويتجلى هذا التساؤل فى صوت هولدرلين، بالتأكيد، ولكن أيضاً، وربما بصورة أفضل، فى صوت جيرار دونرفال الذى يعلو ويرتعش فى مجموعاته (مسيح الزيتون) (أرتميس) و(دلفيكا) . أدونيس، بدوره، بكى إلهاً ميتاً. توسل إليه بين الأنقاض. واقتفى أثر وجهه فى الصلوات واللعنات. لكن الإله لم يستجب له عبر الكلمات التى دمرتها ذكراه. ولن يستطيع الوقت أن يعيد نظام الأيام القديمة. هل كان نرفال يؤمن بهذا النظام؟ أدونيس، من جهته، لا يؤمن به على الإطلاق، إلا أن كلامه حاضر هنا، فى هيئة المصلى، يصوغ من الفاقة ناراً، ومن الليل وعداً بفجر. إنه، على سور الصمت، مراقب أخير، مجرد حارس فى أقصى أطراف العالم، يتأمل، ويبتكر مستقبلنا.

*

فى جبيل، لاتزال الأسطورة تروى لنا أن الوردة تُبعث بيضاء. لكنها مع عودة كل ربيع، تكتسى الأرجوان، فى ذكرى أدونيس، الابن المدمى للأشجار، خادم الحب الحقيقى.



# بُعدٌ لمجهول ما

## روجيه مونييه*

الاستجابات التى يستدعيها نتاج أدونيس ليست من طبيعة أدبيّة وشعريّة فحسب. وأُحَدِّدُ أكثر، فأقول، بصدد عالمية أدونيس، ما يولّده شعره فى نفسى على صعيد ما سأسمّيه الرؤيا، لا على صعيد الأفكار.

لا أستطيع أن أقرأ أدونيس دون أن ينفتح أمامى، فجأةً، ما يشبه الفضاء العقلى. و «ينفتح» هى الكلمة الصّواب؛ ذلك أنّ المقصود فعلياً هو الشئ المنفتح، بصورة مدهشة وخارقة.

فى نسيج الكلمات والصور والنشيد، ينبثق بُعد مجهول لا يمكن اعتباره إلا بُعْداً لمجهول ما. وهو ليس حاضراً هنا، لكن الإشارة إليه قائمة فى نسيج الكلمات. ويجذبنا كالمجهول. إنّه يُنادينا حتّى وإن كان لا يُسَمّى أو يُمثّل. ينادينا جميعاً ، ولا يفرق بين أعراف وثقافات وإيديولوجيات ومعتقدات، عبر الهزّة التى يحدثها فينا. إنّها هزّة تَطول العروبة أوّلاً، لكنّها تذهب إلى أبعد من ذلك، وتولّد نوعاً من التمرُّد ومن اليقظة التى يجب أن تكون عامّة، بالمعنى الأجمل للكلمة؛ أى بالمعنى الكونى.

إنها، إذن، عالمية مفتوحة، عالمية المنفتح حيث تستطيع فروقاتنا أن تجد لها موقعاً؛ لأنها تشملها، بل تمتصّها. هو ذا شعر عربى، وتام العروبة. شعر يدعونا جميعاً ويتحدّث معنا على الفور. «مهيار الدمشقى» هو أنت، هو أنا. و«المطابقات والأوائل» هى مطابقاتنا وأوائلنا. مطابقات وأوائل الإنسان المدعوّ من قِبَل مستقبل غير متوقّع نحسّ فيه أنّ كلّ شئ سيكون جديداً نسبةً إلى حاضرنا ـ من أجل الزّمن المتخلخل المترنّح تحتَ تأثير الصّدمة. لكنّه سيفوز بالخلاص

* شاعر وفيلسوف

في الوقت نفسه. مُبْتَكَرٌ ومحرِّر، مجدِّد في حُضورٍ آخر مُنْتَظَر، حضور البشر في الإلَهي، والبشر في العالم، والبشر فيما بينهم. مستقبل لايزال غامضاً لكنّه حقيقي كالنّداء، يدعو ويوحّد.

عالمية هي، إذن، ونَقيضٌ لعالميّة الفكرة. فنحن لا نزال، منذ ألفي سنة، تحت تأثير «الفكرة» ولقد أنتجَتْ هذه الفكرة بفعلِ تحوّلات عديدة، التاريخ ومآثره، وكذلك وَحله ودمه والظّلم. إنّ النداء الذي يرتفع في قصائد أدونيس يدعونا إلى تخطّي الفكرة التي ترتكز دائماً على القوّة. المدى المفتوح الذي يقدّمه لرغبتنا هو نقيض القوّة والطغيان. في هذا المدى، تذوب الفروق دون أن تكفَّ عن كونها فروقات. تَنصهر في هذا «التعايش مع المجهول» الذي بات يعرف طبيعة الخالق المقبل.

إنّها، باختصار، عالمية الرغبة. وليس هذا بالأمر اليسير . أليست الرغبة أقوى من البرامج كافّة؟ يبدو لي أنّنا تعبنا من «الفكرة» ، وأنّه آن الأوان لحلول كلام الشّعر، بعد الإفراط في الخطاب النّسَقي، من أية جهة أتى، وسواء كان فلسفياً أو لاهوتياً أو سياسياً أو تكنولوجياً. وبعد سيطرة المفهوم، أخذ الإصغاء للقصيدة يفرض نفسه أكثر فأكثر، أو على الأقلّ الانتباه المتجدّد لقدرتها الإيقاظية غير المتوقّعة.

قلتُ إنّ موقفي لن يكون من طبيعة أدبيّة فحسب. لكنّنا نجد أنّ كل شئ يقودنا، بالضرورة، إلى الشعّر. ذلك أن القدرة الفاتحة والمحوِّلة لكلام أدونيس، تكمن، في الدرجة الأولى، في الخصائص العالية التي يتمتّع بها هذا الكلام، في العربيّة أصلاً، وكذلك في الترجمات الفرنسية الجميلة. وهنا، أُحيّي الدور الريادي الذي قامت به، في هذا المجال، آن واد منكوفسكي التي هيّأت للقائنا بأدونيس، وهو لقاء افتتان دائم، جدير بالذّكر، بجمال هذا الكلام، وبالفضاء الذي يفتحه (ولا يمكن تمييزه عنه إذا كان مقصوراً على الوثبة ذاتها التي يَسم بها الشاعر الكلمات)، تتبلور عالميّة أدونيس، ويمثلّ الشاعر موقعه عندنا إلى جانب أكبر المبدعين لا في ثقافته وثقافتنا فقط، ولكن أيضاً في ثقافات العالم أجمع، وفي موروثاتها الأدبية والروحيّة الكبرى.



# ساحر الغبار

## جاك لاكاربيير*

١

ولد أدونيس فى أرض منذورة لموت الآلهة وقيامتهم فى دم الأزهار والبشر، حيث التاريخ والأبدية يؤلفان اتحادا لا تفصم عراه. فى تلك الأرض كان هناك، أولا، صرخة الأجداد والأنبياء المعترف بهم، أولئك الذين يؤلفون جزءاً من الجماعة الفعلية التى ينتمى إليها أدونيس، ومن هؤلاء على سبيل المثال الحلاج وأبو نواس وبشّار. وهناك أيضاً طرق الحاضر حيث الشاعر، مهيار/ أدونيس التائه، يرتجل خطواته وكلماته.

هذه الأرض وتلك البلاد تمت صياغتهما من حروق وظلال، من قرى مغبرة قديمة، ومن أنهار هادئة، ومن آلاف الأطياف المنتظرة، الجامدة والكسولة، أو التائهة والعنيدة، ومن كل من هم غير مرغوب فيهم، وكل محرومى الأرض الفقيرة. هنا بالذات بلاد أدونيس الحقيقية، فى وجوه «تتيبس تحت قناع الكآبة»، وفى دروب «نسيت عليها دموعى». فى هذه البلاد المتحركة جدا، الشهوانية جداً، والثمينة جداً؛ فى هذه المملكة القاحلة، لكن الغارقة فى جمال مدنس، نفهم كيف أن أسلحة الشاعر وكلماته لايمكن أن تتكون من اليقين والشعارات والمراجع والعقائد. والرجل الذى يتكلم، ويهمس، ويغنى، ويقلق أو يثور فى (أغانى مهيار الدمشقى) (وصفة الدمشقى قد لاتكون صفة نهائية، ذلك أن الأرض التى نموت فيها أكثر أهمية بكثير من الأرض التى نولد فيها)، هذا الرجل هو نقيض راوية محترف للقصائد الملحمية، ولاينطق بلسان فريق معين، أو يقوم بمهمة شعرية. فكل ما يؤلف كيانه، وكل ما يقوله، يحمل أثر الغبار الجوهرى للعالم، وللتساؤل الدائم. وهو يدون كلماته على طرقات النور المفاجئة. إنه «فارس الكلمات الغريبة»، التائه الذى لا وطن له إلا الحيرة، رجل بلا أسلاف ولا سلالة «وفى خطواته جذوره». وهو الذى تحرر من اللعنة العبثية

* شاعر وباحث ومترجم عن اليونانية.

للخطايا الأصلية، ومع ذلك يحمل فى ذاته عبء العالم الآتى، العالم الذى سيُبتكر بالخطوات والكلمات. ولأن وطنه لايكتمل ولا يصير وطناً، يصبح الشاعر زارع الشك، و«ساحر الغبار»، «ملَكا للرياح». لا يعيش فى النور المؤكد للحاضر، وإنما فى الشموس التى تتقدم. يتحدث بلغة «إله يجيء». يسكن الأفق. سلاحه العشب.

نفهم، إذن، أن يكون الرفض إنجيل الشاعر، فى هذه البلاد التى تريد أن تصبح بلاداً أبدية ومن هذا الرفض الذى يتناول التاريخ والسلفية بمقدار مايتناول شروط اللغة ومتطلباتها، يستخلص الشاعر قوة نتاجه وماهيّته. ومن هنا، فهو يكون هويته الحقيقية التى لايمكن أن تكون هوية مكتسبة بصورة نهائية؛ لأنها فى حالة احتمال دائم. ذلك أن الهوية ليست فقط فى ما قيل وأعطِى، ولكن فى ما لم يقل ولم يعط بعد. إنها أمامنا لا وراءنا، وهى تأتى من جهة المستقبل.

إنّ كتابة ذلك تتطلب جرأة كبيرة اليوم، فيما يختلط البحث المستمر عن الهوية بالتعصب للماضى وللجذور. يرتجل أدونيس خطواته فيما يهتدى إلى الهوية المقبلة، وهو يسير على طريق تتمتع بقوّة الحقيقة الفرضيّة وجمالها وجسارتها النقية.

بلاد أدونيس هى البلاد الأقدم والأكثر جدة. ولا ننسى أن سوريا، فينيقيا القديمة، كانت أرض الفينيق، الطائر الذى يبعث حيا من رماده، وكانت أيضاً أرض الإله أدونيس، الإله الذى يولد ثانية من دمه. أرض غريبة مسورة بالغبار والقيامة، ترتسم فيها المملكة التى لاترتسم، والتى يسكنها الدمشقى. هذه البلاد «هدية» عظيمة من الشاعر إلى معاصريه، إلى ماسماه الشاعر اللبنانى جورج شحادة، وهو أحد أصدقاء أدونيس، «غبار البشر اللذيذ».



# النزول إلى الجحيم

## إتيل عدنان*

-١-

ولد أدونيس على الشاطئ السورى للمتوسط، حيث ولدت الأبجدية أيضا. إنه جار أوجاريت. وارث اللغة العربية القريبة من الحكية الكنعانية. إنه ينتمى إلى التاريخ الأقدم. لكن تعاقب الفصول هو كذلك تجديد الكائنات البشرية. مهيار الدمشقى أخونا المعاصر. سار كالكهرباء، وحاضر كصحيفة الصباح، وأبدى كملاحقة الضوء. أحيانا، تهب ريح خفيفة فوق الأنقاض وتمر غيمة عالية جدا : قصائد أدونيس تتكلم على زماننا.

- ٢ -

لم يسكن أدونيس لا الريح ولا الصحراء، سكن مدينة كانت تتقوض وتتهدم. وهى ليست مجرد مدينة. كانت رأس جسر العالم العربى. صورة مصغرة عن التاريخ، والحاضر، والعالم العربى. بالنسبة إلى أصدقائه، كانت بيروت، ولا تزال، نواة المصير العربى أما بالنسبة إلى أعدائه، فهى رأس الأفعى التى يجب سحقها بأى ثمن. وأدونيس كان شاهدا على استشهاد هذه المدينة؛ أى على احتضار التاريخ العربى واحتضار أهل بيروت.

قصائده الأخيرة، وبالأخص «كتاب الحصار» (يوميات بيروت المحاصرة عام ١٩٨٢)، تعتبر لحظة حاسمة وفاصلة فى شعره وفى الشعر العربى كله.

* شاعرة ورسامة لبنانية.

نحن نشاهد هنا، على مستوى التاريخ كما على مستوى الشعر العربى، نهاية عصر النبوة. وأمام سقوط القبيلة، لا يبقى، كما يقول العنوان الذى اختاره أدونيس، إلا «الصحراء» : الإطار، الفراغ، المكان الخالص.

لقد غاب موضوع الشاعر العربى الذى كان يركز دائما، ولو بصورة غير مباشرة، على مصير القبيلة.

ولم يبق إلا الشعر نفسه، الشعر الذى يكون المحور الرئيسى للهوية العربية؛ أى الذى يؤلف نصف المرآة. لقد تبدد الواقع وبقى التفكير فى الواقع. وفى هذا السر يكمن مفتاح الأنا العربية المعاصرة.

وطالما تحدث أدونيس عن المرايا. المرآة محل الازدواجية. كانت صورة المصير العربى، فى المرآة، هى الشعر وتبدد المصير، وبقى بديله. تحطم ذاك العنصر الذى كان يبدو أنه لا يتجزأ.

والآن، ونحن فى حالة الصدمة التى نعيشها، والتى أوصلتنا إليها سذاجتنا والخيانات المتراكمة حيالنا من قبل أعدائنا والعالم الغربى منذ مطلع هذا القرن (حتى لا نعود إلى الصليبيين!)، فى حالة الصدمة، إذن، ما عاد الشعر العربى يطرح أسئلة. وأية أسئلة؟ وعلى من تطرح هذه الأسئلة وقد مات القرين؟

إزاء وحشية الجبهة الداخلية، والفساد السياسى فى أوساط العرب أنفسهم، والحقد الشديد الآتى من الخارج، إزاء ذلك كله، يعلن أدونيس يأسه. واليأس عراه وعرى لغته. اليأس يكشف وجه العالم العربى نفسه. وهذا ما يفسر كثافة حضور «الأنا» فى قصائده. وكادت هذه الأنا أن تصبح مجردة وأثيرية. اضمحلت الهيئة السياسية، وكذلك اضمحل المظهر المادى للبلاد. واضمحل جسد الشاعر، ولم يبق له إلا العينان وأداة النظر: الضوء.

لم يبق لنا، نحن الشعراء والكتاب العرب اليوم، إلا الحركة المجنونة التى تقوم بها الفراشة أمام الضوء، الحركة المجنونة للنفس أمام الحقيقة، الحركة الوجودية المستمرة للـ «أنا». والعبارة الديكارتية العقلانية، الشهيرة: «أفكر إذن أنا موجود» لا موقع لها بالنسبة إلى الشاعر العربى. بل تبدو لنا هذه العبارة اليوم مجردة من أى معنى. ونحن لا نستطيع أن نقدم للعالم إلا عبارة مأسوية، تصريحا وجوديا لا يكسر، حقيقة سياسية جديدة فى التاريخ (تنطبق على الجنس البشرى كله، لكن غالبية الشعوب لم تدركها بعد). الإنسان العربى كما يستطيع الشعر وحده أن يحدده، واقف عند النقطة الصفر، لا يمكنه إلا أن يعلن: «أنا غير موجود، إذن أنا موجود».

الشعر العربى القديم الذى ابتكر، فى إحدى مراحله المهمة، الغزل والشعراء الجوالين، لا يمكنه أن يوجد ضمن الواقع-الفاجع الذى نعيش فيه. سياسيا كان أغلب الشعر ولو أنه غنائى؛ لأنه ما كان لينسى أبدا جمهوره القبلى، ولا ضمانة الظاهرة الحضارية.

هذا الانفصام يعرفه أدونيس تماما؛ ولذلك فهو يصف الأشياء مباشرة، بعياء، من خلال إيقاعات قاسية، وبنبرة تبدو عادية، تعكس حركة الكلمات، وضياعها، وتشتتها، وتعاقب الشمس والليل فى قصائده، وهو تعاقب ليس لنا عليه أى تأثير.

أين هو الماضى «المجيد»؟ والذاكرة نفسها، ماذا بقى منها؟ لقد انتهى ذلك كله.

والملفت أن الشخصيتين الأسطوريتين أو التاريخيتين (لا فرق هنا بين هاتين الصفتين) اللتين يتطرق إليهما أدونيس فى قصائده الأخيرة (قصيدة إسماعيل على سبيل المثال)، قد فقدتا دورهما وسلطتهما ومبرر وجودهما المعروف. ولم يعد إسماعيل الابن البكر لإبراهيم؛ أى لم يعد هناك أسبقية للعرب على الشعوب السامية القديمة: صار إسماعيل هنا شخصا يستخف بالزمن، والأمكنة، والتناقضات، وهو يتخبط فى «اللاشئ».

يتكلم الشاعر أيضا، وأحيانًا بصوت نوح، السلف الآخر، حبيب الله. ويشعر العرب الآن أنه تم التخلى عنهم، وقد لحقتهم الخيانة من أنفسهم، ومن الآخرين، ومما هو إلهى أيضا، كما يخيل إليهم.

الأشياء كما هى، يعنى تجربة اللاأنا التى هى الأنا الواحدة المنفردة؛ إذ لا نستطيع اليوم أن نعيش إلا فى واقع غيبى وماورائى. من هنا، كان ثمة دافع أساسى جعل رامبو يذهب إلى عدن والحبشة، ولا يحتفظ إلا بالجامى رفيقا له (يعلمه الآيات القرآنية). وضمن هذا الأفق، ليس غريبا أن يكون الشعراء الذين ينكبون على قراءته، بوصفه طريق الحقيقة لا بوصفه أدبًا، هم الشعراء العرب.

الكائن العربى (سواء كان رجلا أو امرأة)، كما يراه الشعر العربى، وكما يعيشه أدونيس، لا يحتاج إلى «النزول إلى الجحيم». إنه من مواليد الجحيم، يبقى فيه، وبهدوء يتأمل اللهب.



# انتقام الصورة

## رينيه حبشي*

يحدث أن يجعل شاعر ما الثروات المطمورة فى ثقافته صائتة، وذلك بإدراكه المشكلات التى تطرحها هذه الثقافة، فيصبح، عندئذ، فيلسوفا. يكتشف أنه حامل رسالة. لكن شعره لا يربح شيئاً. أحياناً لا يكون مدركا هذه المشكلات، ومع هذا لا يقل شعره سحراً وغنى. مياه الوقت تغور فى صوته وتعبرعن نفسها من خلاله. وهو ينقل إليها حدسه وشفافيته ونبوغه. يتلفظ ويتنبأ كدلفية[1] ترتعد.

على الآخرين، إذن، أن يكونوا على علم بالكلمات الغريبة التى تؤلم وتؤذى. وعلى الآخرين أن يصبحوا فلاسفة. فهم ليسوا بشعراء، وإنما يفكرون فى الشعر. وقد يؤدى تفكيرهم إلى خيانة الشعر. والشاعر لا يستطيع أن يدافع عن نفسه، لكنه لا ينفك يعلن عمن يكون، وعما يشهد عليه، هو الشاهد غير المفهوم.

منذ زمن طويل وأنا أتساءل عن معنى القريحة الشعرية عند العرب. لماذا الشعر هو الصفة الأبرز فى أدبهم منذ ما قبل الإسلام وحتى اليوم؟ لماذا يأخذ الشعر، حتى لو كان ملحمياً أو حربياً، طابع الرثاء، كما لو أن التحسر على الماضى فيه ــ لا أقول الحنين؛ لأن للحنين، بالنسبة إلى، معنى آخر: الحنين يتأتى من الأزلى فحسب ــ يشوه الحاضر ويقتل وعوده. حتى الحب، ما إن يصبح تجربة معيشة حتى يتبدد ويتحول إلى مجرد طيف لنفسه، ولا يبقى منه إلا أثر غيابه. أدونيس واحد من قلة حملت لواء المستقبل.

قد لا تكون المزاوجة بين هاتين المسألتين حصيلة المصادفة: القريحة الشعرية عند العرب والوجه الملتفت إلى الماضى قد يكون لهما تفسير واحد.

* فيلسوف عربى يعيش فى باريس.

عندما يكون المشهد الصحراوى لشبه الجزيرة العربية قاحلاً، فهو لا يستضيف البدوى ولا يقدم له أى عزاء، عندما ترتفع حرارة الشمس ولايعود من ظل إلا ظل النخيل. وعندما تكون سماء الليل بعيدة جداً بصفائها الذى تسمره النجوم، إلى أى معقل يستطيع الإنسان أن يسند ظهره، وأى واقع يعانق، وعلى أية قاعدة يضع أثر ترحاله؟ هكذا يحال الإنسان إلى نفسه. يقترن بطبيعته. يسمع خفقان قلبه. يتبخر انفعاله ودمه بفعل الحرارة نفسها المنبعثة من كليهما.

قيل إن الإنسان العربى يعيش انسجاماً مع الكون، ومن هنا يتأتى توازنه وعفوية مشاعره. لكن يبدو أن العكس هو الصحيح، وأن العربى يشعر بتناقض مع كون عدائى لا يقبله، يخيب أمله وهو فى حالة انتظار دائم، ولا يترك له منفذاً إلا أن يتحيز له متحملاً طبيعته لا الطبيعة، مستسلماً للسمو، هذا السمو المطلق الذى تستحضره مسافة لا تحد بين خطوط الصحراء والسماء التى لا تلتقى أبداً.

ألا يحرض غياب أى نتوء العقلَ على التساؤل العدوانى: ماذا يوجد فى الجانب الآخر؟ وما من جانب آخر. إن كثبان الرمل، على مدى النظر، تعطل إدراك الجديد وتجعله ينطوى على تكرار ممل. وهذا ما يشكل بنى المتخيل، وإيقاع الحياة والفكر. ولقد تخلص أدونيس من هذه الرتابة. ارتجل فضاءً جديداً.

ما رفضت أن تمنحه الطبيعة للإنسان المقيم فى الصحراء، استخرجه هذا الإنسان من نفسه. وهنا، تكمن أهميته. ولولا ذلك، لاستنفد قواه فى جحيم حساسية مفرطة، دون تواصل مع الخارج ودون ثقل العمل، مثل نباتات الرمال الكثيفة الورق التى يتجمع نسغها داخل الثمار المليئة بالشوك.

الإنسان حيوان ناطق، لحسن الحظ. والكلمة امتداد له. ولقد وجدت فى اللغة العربية، للمرة الأولى، التعريف الأرسطوطاليسى الطابع: «الإنسان حيوان ناطق». وفى اللغة العربية أيضاً، سمعت شرحاً لعبارة «بنت شفة»، وأدركت أهمية الكلمة.

الحياة السامية كلها ارتدت إلى الكلمة بوصفها قيمة أساسية. إنها عالم الإنسان، معبر بين الإنسان والطبيعة. والكلمة، حين تسمى الأشياء، تدعوها إلى الوجود وتضع الوجود بمتناولها.

لكن إذا كانت الأشياء ترفض أن تُمسَك ويصعب عليها الاتصال، فهى لا تترك للكلمة، عندئذ، إلا صورتها لنفسها. ومن الصور يغتذى العقل والحساسية. حيوية المتخيل تنتصر على التطبيق العملى. وفى حين تحاول الكلمة فى الغرب أن تصبح عملية ونفعية فقط، منفصلة عن التداعيات كلها، دقيقة جداً بحيث تصبح مجردة، فإن الكلمة فى الشرق العربى تنحو منحى مختلفاً، وتسعى إلى أن تكون سحرية لا عملية، وهى لا تلتقط فى شباكها إلا صور واقع غائب. إنها غنية بكل أنواع التداعيات، لكن دون روابط واضحة. الاستحضار يصبح دعاء، والدعاء يستغنى عن التدقيق ويستبدل به السراب. فى غياب الفردوس الطبيعى، وجد الإنسان العربى فى الكلمة والصور فراديسه الاصطناعية.

هكذا، إذن، يرضى بالكلمة، يصقلها ويرصعها، ويجعلها تنشد وفق إيقاعات الكثبان، يرسمها وينحتها، ويرفعها صرْحاً. تصبح الكتابة عملاً فنياً ومذكرة للواقع. والكلمة عالم له قوانينه الخاصة وتماسكه الخاص. أنجبها العربى وصارت خيمته الصوتية.

فلسفيا، على أن أتكلم على الاسمانية[٢]. الحقيقة كلها هى فى الاسم الذى يسميها. إنه انتصار للإشارة والرمز والتماثل. بالنسبة إلى الشعر، تصبح الكلمة تحرراً، أما بالنسبة إلى الفكر الاستدلالى، فيمكن أن تتحول إلى استلاب. حين يسمّى الواقع ويحتويه الاسم، لا يعود يعنيه أن يصبح تاريخياً، ولا يعود له مستقبل. يحتجز بأكمله فى تكونه وماضيه. وهو ماضٍ أبدى لم يخترقه التاريخ، فيتجمد فى ثبات مقدس. أدونيس فتت الزمن، دنسه ليخرجه من سباته.

ما كان بإمكان الكتاب، الكتاب المقدس، أن يجد ما هو أفضل من تقديس الكلمة فيعمل على تكريسه ويسمه بالسمو والعظمة. من الآن فصاعداً، صارت الحقيقة فى الكلمة القرآنية. والتوتر بين الإنسان والطبيعة لم يعد أفقياً. أما

بين الإنسان والله، فهو عمودى فحسب. وستظل هذه الصلة قائمة مادامت هناك كلمة عربية فى التاريخ. الإيمان، كمثل النخيل، يرتفع مستقيماً ويتفتح فى السماء، تاركاً الطبيعة جاثية عند قدميها. على هذا المستوى، يتحدد موقع الأخلاقيين ورجال القانون وعلماء اللاهوت. وانطلاقاً من هذا المستوى أيضاً، يجد الصوفيون منفذاً نحو الشمس. مسار لاهب تخفق له الكلمات حباً، لكنه، فى الوقت نفسه، مسار هش لا تريد الجمودية الرسمية المتصاعدة أن تعطيه أى ضمان. لكن استمرارية الشأن الدينى الذى تتشرف به الكلمة العربية، ألا يمكن أن تصبح سجناً إذا لم تنفتح الكلمة على التاريخ؟ أدونيس أراد الخروج من هذا السجن.

إن الالتقاء بالفكر اليونانى، طوال خمسة قرون، جعل الفكر العربى ـ الإسلامى يتجه نحو الواقع. وكلنا يعرف مدى الخصب الذى أدى إليه هذا الزواج فازدهرت مدن متوسطية، من بغداد إلى قرطبة، وكانت الأندلس سليلة هذه المدن. ليس هدفى هنا بسط نظرة شاملة تطول المحطات المهمة فى التاريخ. لكن النمو الذى شهدته القرون الوسطى يؤكد أن العقل العربى صالح لكل الممارسات الثقافية، مهما كانت، واضحة أو مجردة. إنها شهادة يجب الاحتفاظ بها جيداً من أجل المستقبل.

بعد هذه المرحلة المزهرة، انسحب الواقع من الكلمة مثلما ينحسر الماء عن الشاطئ. هل سببُ ذلك الضغط الخارجى الذى يمارسه غرب غازٍ، أو الضعف الداخلى لشرقٍ مرتاح فى عالم الصور؟ أظن أن السبب هو فى الاثنين معاً. إلا أن العالم قد تغير والإنسان العربى لم يستطع اللحاق بهذا التغير؛ ذلك أن الصورة التى صاغها تتحكم به الآن وتخضعه لمشيئتها، ولا تترك خلفها إلا آثاراً وشعارات من الماضى الذى أمسى بمثابة رفات. لهذا الإنسان، يبقى الشدو والغناء، وتبقى له القريحة الشعرية والتحسر على الماضى. بخلاف ذلك كله، تبدو المقاطع الغنائية لأدونيس.

هكذا أرى إلى شعره كيف يتكون، عند هذا الفاصل التاريخى، ويعبر التاريخى عن نفسه عبر كلامه. وإذا كان يعد اليوم بين أكبر الشعراء، فلأن التاريخ يثور من خلاله ويطالب بحقوقه فى الوجود. ويكفيه أن يكون هو نفسه، ليكون الناطق باسم إعصارٍ جوهرى. إن الجدل القائم بين الواقع والصورة، بين التاريخى والدائم، بين حقوق الحياة وتحدى البيئة، بين المدنس والمقدس، هذا الجدل، بكل جوانبه وأبعاده، إنما يتجسد فى قصائده؛ فيكسر إيقاع أبياته المختلفة عن إيقاع الكثبان، يتجرأ على الجمع بين صور يائسة معلناً جنون الجديد، يغذى تمرد مهيار الدمشقى دافعاً إياه فى معارك ضد التقاليد. لكن من أين أتاه جنون الجديد؟ لا، لم يأته من دمشق بل من منطقة البحر الأبيض المتوسط. من بلاد هيراقليطس بالتأكيد، حين قال هذا الفيلسوف ـ بحدس غامض ـ إن الوقت طفل يلعب بالنرد. إلا أن أدونيس التقى هيراقليطس فى لبنان، مثلما تعرف، فى لبنان أيضاً، إلى كل من نيتشه ورامبو وريلكه وإزرا باوند، وكذلك إلى التيار الوجودى الذى يكسح الماضى المجمد فى جوهريته[٣] الجامدة. أقول لبنان، وهو مثل صدفة على ضفاف المتوسط، نسمع فيها أصداء العالم كله. وإذا كانت هذه الأصداء مشوشة اليوم، فذلك ربما لأن العالم نفسه قد انكسر. أدونيس لا يحمل جراحاً: إنه الجرح الذى يكشف عن داء الحضارة. وضفاف هذا الجرح لا تتمكن من الالتقاء. ومن الهوة التى تفصل بينها، تهب عاصفة تدفع مهيار إلى المضى أبعد من نفسه، تدفعه نحو تحولات لا تروى ظمأه، ونحو هجرة لا يجد فيها الراحة. إنه يهرب من نفسه ويبحث عن نفسه فى آن. متناقض ولا يقبل المصالحة. وقد يقبلها فقط فى تجربة الحب، كماله الوحيد.

هل سيحطم مرآة الصور بحثاً عن الحقيقة؟ يتطلب ذلك جهداً يجب أن يبذله هو وثقافته بأكملها. ولا يطلب منه أن يعطى أمثولات، بل أن يكون فقط الكاشف عن تحالف غائب يمد ذراعيه نحوه. يُطلب منه أن يكون نبى ما هو غير موجود من خلال ما هو موجود.

من هذه الزاوية، يطالعنا الالتزام فى شعره. وهو التزام فى كثافة التاريخ، كما فى صراع النهار والليل. يقول مهيار:

وحينما يحترق التاريخ فى ثيابى
وتنبت الأظافر الزرقاء فى كتابى
وحينما أصيح بالنهارْ ـ
من أنت، من يرميك فى دفاترى
في أرضى البتولْ؟
(...)
أسمع من يقولْ:
أنا هو الجرح الذى يصيرْ
يكبر فى تاريخك الصغيرْ(٤).

إلى أين يمضى هذا الجرح الذى يتسع؟ ما أصعب أن تكون شاعراً عندما يتحد الجرح بقناع المأساة المرعب! هل تعيد لنا الصورة ما تمسك به كرهينة؟ هل سيبلغنا أدونيس يوماً بأن بالإمكان إنقاذ الشعر والواقع معاً؟ وأكثر من ذلك، قد يكون الواقع نفسه هو الكتاب الذى يفك فيه الشعر ألغازه؟

## الهوامش

(١) نبية تجترح المعجزات باسم أبولون فى معبد دلف.

(٢) مذهب فلسفى يقول بأن المفهومات المجردة أو الكليات ليس لها وجود حقيقى، وأنها مجرد أسماء ليس غير.

(٣) الجوهرية نظرية فلسفية تقر أن الجوهر يسبق الوجود، بعكس الوجودية.

(٤) من قصيدة «الجرح»، أغانى مهيار الدمشقى.



# قراءة أدونيس*

## جون - إيف ماسون **

إذا كان الحظ فى قراءة أدونيس قد أتيح لنا اليوم ـ نحن المنتمين إلى اللغة الفرنسية؛ بوصفها وطناً مشتركاً حقيقياً ـ ، بل وطناً يجاوز الأوطان ـ فإن سبب ذلك يعود إلى تلك المعجزة التي يفلت منا إدراك بعدها الحقيقى دوماً للدرجة التى جعلتها تبدو لنا «عادية». إنها معجزة الترجمة، فبفضلها يمكن لمن لا يتكلم العربية مثلى، وليس متخصصاً فى دراسات العالم العربى، بل ليس له من سلاح نقدى سوى حب الشعر والقناعة بأن جوهره مجاوز للغات، أن يأتى فى هذا المساء كى يتحدث عن شاعر يعيش بيننا فى الغرب منذ عشر سنوات، بينما وطنه العقلى يقع فى الشرق . إن فعل الترجمة نفسه هو شعار هذا الاتصال بين الثقافات، وهذا الحوار بين ضفتى البحر الأبيض المتوسط الذى يضعه أدونيس فى قلب تأمله حول العالم المعاصر. لذلك، فقبل الحديث عن أدونيس، ينبغى أن نولى احترامنا إلى السيدة التى نقلت إلينا أعماله وأتاحت لنا إدراك جمالها، فقد اكتشفت فى ترجمة آن واد مينكوفسكى Anne Wade Minkowski ـ مثلى مثل أغلبية القراء الفرنسيين ـ (أغانى مهيار الدمشقى) فى عام ١٩٨٣. وقد كان ذلك بمثابة السحر بالنسبة إلىّ، بل قارب الوله. وإذا كان من حقى بشكل ما أن أقدم أدونيس، فإن ذلك لايستند إلى تشرفى بكونى محرر مقالاته، بقدر ما يعود إلى الإعجاب الأول بذلك العمل. وعندما اقترحت مجلة «لو ماركور دو فرانس» Le Mercure de France فى العام الماضى أن تجمع فى عدد واحد (كان هو عدد «الصلاة والسيف» La Priére et l'epée) خلاصة المسعى النقدى والسياسى لأدونيس والممتد لأكثر من ثلاثين عاماً، لم أجد فى ثراء تأمله

* دراسة تم إلقاؤها فى مؤتمر فى نامور Namur بكندا، فى ٢٦ فبراير عام ١٩٩٤ ترجمة: نورا أمين، روائية وقاصة ومترجمة مصرية.

** شاعر وباحث ومترجم.

حول دور التراث فى الشعر العربى، وحول ضرورة إعادة تقييم التراث، لاسيما التراث السابق على الإسلام، وحول الحوار مابين التراث الشرقى والأشكال المجددة فى الفن الغربى، إلا تأكيداً لحدس أول لم أتمكن أن أصوغه بلا شك بدرجة كافية من الوضوح، إلا أنه كان حاضراً منذ القراءة الأولى لأدونيس، ثم أدت معرفتى بمواقفه النظرية إلى تعميقه. ومنذ البداية، ودون قياس مدى تأثير التراث والمواضعات المتفق عليها فى الشعر العربى حتى حقبة قريبة جداً، ودون معرفة المدى أيضاً الذى استطاع به أدونيس أن يثير جدالاً خلال تحطيم المواضعات الشعرية التى تصطبغ دلالتها بالضرورة فى الأراضى العربية بمعانى دينية، شعرت أن هذا الشعر كان حراً للغاية، وكان يجد مصادره فى عالم الشرق الذى نستطيع نحن الغربيين أن نلج إليه؛ لأنه شرق عاطفى وليس فحسب جغرافياً، ولابد أن يكون كل قارئ قد شعر بذلك أيضاً. إن أدونيس يميِّز البعد الرأسى للميل الصوفى فى التراث الدينى فى مواجهة ألغاز الفكر الدينى والتأويلات الحرفية للكلمة. وتعتبر الصوفية، كما يراها أدونيس، رؤية قبل كل شئ، كما أنها تسخر من العقائد. وفيما عدا ذلك، فإن الصوفى فى كل الأديان هو ذلك الرجل الخطير والضرورى الذى يبعث الكلمة باللجوء أولاً إلى الروح، إنه ذلك الرجل الذى يقفز فوق الحواجز المفهومية الضيقة للعقلانية، تلك الحواجز التى أقامها المؤولون وأقرتها العقائد، فيصبح هكذا متهماً دوماً بالهرطقة بدرجة أو بأخرى. ويمكن أن تكون العقائد عقائد شعرية أو دينية، فللشعر دوماً أيضاً فقهاؤه وهراطقته. أما القدرة التى يلجأ إليها أدونيس للتجديد من داخل التراث العربى فهى ما يطلق عليه التراث الغربى ـ بل ربما التراث الأنجلو ساكسونى بشكل متفرد ـ اسم الخيال.

فى الحقيقة، إننى دُهشت عند قراءة مقالات أدونيس، ولاشك أن ذلك يعطى فرصة لنقاش عميق لم أتمكن إلا من رسم خطوطه العريضة فى الحوار الذى يختتم الكتاب ـ من صلة القرابة العميقة بين مواقفه من الإبداع الشعرى التراث الأفلاطونى الجديد الذى يعبر مجمل الإبداع الغربى، لكنه يتجسد بشكل خاص فى الأدب الإنجليزى لدى شعراء مثل كولريدج ووليام بليك.

وفى رأيى، أن خطوطاً قوية لصلة القرابة الفكرية العميقة ترتسم بينهما فى تطابق الدفاع عن القدرة التحريرية للخيال لديهم، وفى تطابق إنكار القيد الضيق على العقل، وفى تطابق محاولة وضع الفكر العقلانى فى إطار أوسع لفكر أسرار الطبيعة التى لا تتكشف إلا عن طريق الرؤية. ولا يختزل من خصوصية أدونيس أن نقول بأن كون قصائده متاحة لنا عن طريق هذا التراث (فالأمر يتعلق فقط بسبيل للإتاحة إذ إننى لا أنوى رسم حد هنا تنغلق وراءه أعماله، ولا أنوى إعلان حقيقتها القاطعة). فبالنسبة إلى شعراء إنجليز مثل ويليام بليك ـ الذى اضطلع بميراثه فى القرن العشرين ويليام بتلر ييتس أو كاثلين دين و دايفيد جاسكوين اليوم ـ فإن ما نسميه خيالاً لدى الإنسان هو البصمة التى تركها فيه مبدأ خلق العالم؛ أى العقل الإلهى. ويعد هذا الجزء الإلهى فينا مصدراً للفنون، بخاصة الشعر الذى هو رؤية قبل كل شئ، وإبداع لصور قبل كونه خطاباً. إن هذه القدرة هى مصدر الخطر بالنسبة إلى أى نظام قائم، فهى تقول لنا إننا أحرار، وإننا نتقارب خلال الفكر حتى مع مبدأ الأشياء. إنها تحظر علينا تسخير الإنسان لغايات تقنية، كما تعلمنا أن مجال الروح يفلت تماماً من السيادة الكمية. ويمتلك هذا الشعر موهبة التجميع، فهو مفتوح لأكبر عدد من الناس، لكنه حتى إن لم يجمع إلا إنسانين حرين ـ شاعر وقارئ ـ كل منهما منصت خلال الآخر إلى ذلك الصوت الإلهى للـ«جنى» الكامن فيهما، فإنه يكون قد نجح وحقق مأربه. ولا يجاوز اهتمام الشعر بالتعبد الأحمق فى فكرة الشاعر الملعون سوى سيطرة فكرة كسب أصوات الجماهير، وهنا يكمن سبب كونية الشعر ببساطة وهدوء.

بالنسبة إلى هذا التراث، ليس هناك أى معنى للتعارض بين الإيمان بتعدد الآلهة والإيمان بوحدانية الإله، فهو يؤكد «الواحد»، و«المتعدد» ويؤكد وحدانية مبدأ الإله بالقدر نفسه الذى يؤكد به إشعاعه فى ألوهيات متعددة هى صور من الخيال لاينضب ثراؤها فى تراث شعوب العالم. ويعرف هذا التراث أن ماهو خيالى هو حقيقى، بل أكثر حقيقية من ذلك الواقع الضيق الذى يحصر فيه البراجماتيون أنفسهم، فمن وجهة نظر هذا التراث يمثل الملائكة والشياطين عالماً يتم إدراك وحدته بوصفها كلاً «حيا» مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالبنية العميقة لكل كائن بشرى بما

فيها أعماق لاوعيه. إن التشـابهات ما بين هذا التراث والفكر العربى هى تشابهات حقيقية ولن يدهش استدعاؤها من هم على معرفة بأبحاث جيلبار دوران Gilbert Durand . وإذا كانت هناك أعمال ـ مثل أعمال هنرى كوربان Henri Carbin استطاعت أن تجد ترحاباً فى إنجلترا من مجلة كاثلين رين Kathleen Raine «تيمينوس» Temenos المكرسة للدفاع عن هذا التراث وإظهاره، فإن ذلك ليس من قبيل المصادفة. ويمكننا أن نرى بوضوح كيف أن هذا الموقف الشعرى يمكنه أن يتلاقى فى بعض النقاط مع التجربة السوريالية (ولم يفت أدونيس أن يتأمل أيضاً فى درس السوريالية) رغم الاختلاف غير الهين بينهما فى أن السوريالية تعتقد أنه يكفى أن نناقض ماهو عقلانى حتى نصل إلى البعد السوريالى. بينما ملكتنا العقلانية ليست إلا عنصراً واحداً من مجموع أوسع بالنسبة إلى هذا التراث الذى أتحدث عنه. لا يهم، إذن، أن نناقض العقل، بل مايهم حقاً هوتجاوز حدوده والعمل على بزوغ ما هو غريب فى قدرة الرؤية. وهكذا نصل إلى «ما فوق واقعية» هى فى الحقيقة أكثر واقعية من ذلك الذى يطلق عليه المفهوم النفعى للأشياء عادة اسم «الواقع».

لاشك أن هذه الطريقة فى إدراك الشعر ليست هى الوحيدة، إلا أنها تكون تياراً قوياً يدفع الشعر الغربى والشعر الشرقى على الالتقاء بشكل طبيعى، ويعتبر الحفاظ على حيوية لهيب هذا الالتقاء ضرورة حيوية من ضرورات الإبداع الشعرى المعاصر. لذلك، فإن إنصاتنا لشعر كشعر أدونيس يعتبر شيئاً أساسياً اليوم، ولذلك أيضاً فإنه من الضرورى أن يتحاور اليوم فى أوروبا داخل الحقل الشعرى تراث العالم بأكمله كل مع الآخر، فالأمر لا يتعلق بخلط هذا التراث ولا بصنع كولاج منه، وإنما يتعلق بإقامة جسور بين كل تراث وآخر.

ليست هناك مصادفة فى حياة الروح. وإذا كان شاعر مثل أدونيس ـ الذى يبعث أفضل ما فى التراث العربى، ذلك التراث الذى أظهر أنه أوسع مما يطلق عليه «التراثيون» تراثاً ـ قد ترجمت أعماله وتم نشرها وقرأت بنجاح فى فرنسا فإن هذا يعد واحداً من تلك الإشارات التى ينبغى أن نمنحها اهتماماً إذا كنا نبغى أن نفهم هذا العصر. وفيما عدا ذلك، فإن أدونيس نفسه عارف كبير بتراثنا الشعرى، فقد ترجم إلى العربية أعمال جورج شحادة وإيف بونفوا وسان ـ جون بيرس، فأدونيس يمثل جسراً مابين ضفتى البحر الأبيض المتوسط، وهو بلاشك واحد من أولئك الشعراء الذين يعتبرون العالم بأجمعه ـ بطريقة ما ـ وطناً لهم، ولا يقلل ذلك من كونه يجد نفسه اليوم بإقامته فى الغرب فى موقف المنفى الذى يكسبه معنى قدرياً؛ إذ إنه يؤوله بوصفه الإشارة الحساسة لنفى؛ أكثر عمقاً يربطه أدونيس بتاريخ اللغة العربية نفسه، فهو يقول إن هذه اللغة هى التى تنفيه؛ لأنها ترغم كل شاعر عربى على النفى لأن كل شاعر عربى كبير هو متمرد منذ الأزل وفيما عدا ذلك، ربما ينطبق تعريف الحالة الغنائية نفسها على المقولة المتكررة كثيراً التى نسمع صداها فى «أغنيات ڤيزيندونك» لڤاجنر: وطننا ليس هنا. لكن هناك شيئاً آخر أيضاً، فحيث إن العالم العربى أكثر حساسية نحو الشعر ـ بدرجة لا نهائية ـ من مجتمعاتنا التى تسودها منذ أمد طويل ديكتاتورية ماهو نفعى، فإن شعباً بأكمله يستمع إلى أدونيس اليوم مما لا يتوفر إلا لقليل من الشعراء الحاليين فى العالم وإلى درجة لسنا حتى على وعى بها فى بلادنا. بيد أن هذا النفى الذى ينسبه إلى لغته ينضم بعمق إلى ذلك النفى الداخلى الخاص بالشعراء الغربيين منذ قرابة مايزيد على القرن؛ أى منذ أن عرفنا عن طريق مالارميه Mallarmé أن ذلك الذى يقوم بمهمة الكتابة «يقتطع نفسه تماماً عن البقية». فالشاعر الغربى أيضاً ـ إذا كان حقاً شاعراً ـ حتى إذا كان ينتمى إلى تراث شعرى مغاير، هو منفىّ بالداخل، ومتعارض مع كل مايبغى اختزال الكلام الإنسانى فى العالم الحديث حتى لايزيد عن كونه مجرد جهاز نفعى للاتصال. لذلك، هناك ما يمكننا تعلمه من أدونيس؛ إذ إنه رغم إقامته على أرضنا إلا أنه ليس مشدوداً إليها، وله حق فى ذلك بسبب جميع المظاهر التى تجعل من الديمقراطية التى نفخر بها فى مجتمعاتنا بحق مجرد نظرية أحياناً أكثر منها واقعاً. إن أدونيس ليس شاعراً مقيماً، ولن يقيم أبداً فى أى مكان، فلغته على سفر دائم، وقصيدته فى حالة تسكع، لكنه تسكع شديد السيطرة، وشديد الانتباه إلى كل ما يمكن أن تؤدى الرؤية إلى بزوغه من

جديد، فالتسكع لا يعنى بالضرورة السير اعتباطاً، بل يعنى قبل كل شئ قبول الاستسلام للدهشة بما نقابله دون أن يكون متوقعاً.

ومما يشكل ـ فيما يبدو لى ـ فائدة أخرى لهذا الشعر فى بيئتنا الغربية بالمقارنة بالموروث الذى نضطلع به بوصفنا فرانكوفونيين. فالشعر القائم على الخيال وعلى الرؤية الشخصية هو شعر أورفى أولاً، هو لسان الاكتشاف، وبالتالى فهو كلام الـ «أنا» التى لا تخشى أن تؤكد وجودها كما هى. ولنغامر هنا بفرضية للقراءة لا أود أن أعطيها معنى التأويل الذى لا أقدر عليه، فإننى أريد وحسب محاولة ترجمة ماتعنيه قراءة أدونيس بالنسبة إلىّ قبل اكتشاف نصوصه النقدية. تعود كل الصعوبات، وكل النجاحات أيضاً، وكل الانتصارات الخاصة بشعر القرن العشرين فى فرنسا، بل فى جزء كبير من أوروبا، إلى ذلك المشروع لاكتشاف الـ «أنا» الذى انخرط فيه الشعراء بوصفه سمة خاصة بالتراث الغربى الحديث الذى عاد به أونجاريتى Ungaretti إلى بتـرارك Pétrarque . ولولا هذه المقدمة لما كانت أعمال مالارميه وفاليرى Valéry ممكنة، وقد كان هذا النزول فى الهاوية غالباً ـ وحتى إن كان تلخيصه بهذه السرعة من قبيل الجرأة ـ هو الدرس الأهم للمدرسة الرومانتيكية، ذلك الدرس الذى لم يسهم فى أفضل أحواله إلا فى تعميق درس النهضة وعصر الباروك. وفى الوقت نفسه فقد كان قدر الشعر الغربى هو اكتشاف أن تلك المعرفة بالـ «أنا» خلال الأعماق تؤدى أيضاً نحو إفنائها، ونحو تلاشيها. وربما أن الأدب الحديث كله ليس إلا تعبيراً عن علة الوعى الإبداعى، تلك التى أرادت السوريالية أن تتفاعل ضدها خلال اللجوء إلى اللاوعى. وبعيداً جداً عن تلك الحركة، حاول شاعر مثل جـوف Jouve أن يضطلع بتراث هذا النزول داخل الـ «أنا»، وأن يحولها من جديد عن طريق مجهود عاشه بشكل بطولى بحت ـ إلى قدرة إبداعية خلال الإفلات من التجديد الذى ينسب إلى مالارميه. لكن سواء كان الأمر يتعلق بجوف أو بالسورياليين، أو ببونفوا Banefoy أو بكلوديل Claudel ـ حتى نكون قد أشرنا إلى شعراء مختلفين جداً وكبار فى نظرى ـ فإننا نكتشف دائماً نموذج رامبو Rimbaud بوصفه مصدراً لمحاولتهم، ذلك النموذج الحامى للشاعر الذى يتشابك ـ بعد نزوله إلى الهاوية ـ مع واقع أكثر تأكيداً، ويجد نفسه من جديد على سطح الأرض وفى رأسه فكرة عن الشعر ليست جمالية وحسب بل أخلاقية أيضاً، إنه نموذج لم يعد بمكنه الاكتفاء بالانغلاق داخل البرج العاجى للجمال. ويلى الاكتشاف الغنائى للـ «أنا» البحث خلال الشعر عن معيار وواجب للإنسان، وربما لانرى جدة هذا التحول إلا بعد زمن طويل.

ليس من قبيل المصادفة أن يهتم أدونيس برامبو، وأن يقترح قراءة له تصنع منه شاعراً شرقياً تقريباً، بل أخا من الصوفيين العرب. لكننى لا أتفق مع أدونيس فى مجمل نتائج قراءته هذه، فرامبو لم يلق أبداً جانباً التراث الغربى الذى سبقه، لقد كان متمرداً بالتأكيد على مجتمع عصره لكن فى سياق اتباع نموذج بودلير، ذلك العارف الكبير بالشعر اللاتينى، الذى كانت كل ابتكاراته الكلامية تقريباً تتولد من رغبة فى تجديد اللغة الفرنسية من خلال مصادرها اللاتينية. من ناحية أخرى، فإنه من الصحيح أن هذا الدخول فى جحيم اللغة، وهذا الاهتمام الذى يظهره رامبو بالنسبة إلى التأملات الخفية حول أصل اللغة، قد يحمل المدلول نفسه الخاص بإنكار أوروبا عصره مثلما يحمله رحيله إلى الشرق وإرادته الذاتية للنفى وللبحث. وهكذا عند قراءة رامبو مازال يخامرنا شعور حتى اليوم بأن فيه يختبئ مفتاح تجاوز إخفاق مالارميه.

لا أريد أن أقارب بسذاجة بين أدونيس ورامبو، أو بين منفى كل منهما وتسكعه، إلا أننى على ثقة من أن الصدى الذى قد يقابله أدونيس اليوم فى اللغة الفرنسية يتعلق بشكل ما بضرورة تجاوز مترتبات التيار الرمزى (الانغلاق النرجسى للشاعر على نفسه، إغلاق النص على نفسه، صعوبة التفكير فى حركة إبداعية شعرية تتمحور حول البحث عن معنى ولا تنحصر فحسب فى التشغيل البحت للآلة النصية... إلى آخره). إن فكرتنا عن الشعر تتغير بحذق ـ فيما يبدو لى ـ من خلال إسهام الترجمات، ومن خلال تطور معرفتنا بالتراث الأجنبى. ويعد اعتبار عدد كبير من شعراء

القرن العشرين مترجمين في الوقت نفسه مؤشراً على تطور في ممارسة الشعر. وليس من قبيل المصادفة، إذن، أن يكون أدونيس أيضاً ـ من خلال المجلة التي يديرها ـ من مؤسسي حركة كبيرة لترجمة الشعر الغربي إلى اللغة العربية. هكذا إذن، يبدو لي أن عدداً كبيراً منا يستشعر الحاجة إلى تجديد نفسه خلال التشبع بأشعار لم تولد في لغته. لكن ما الجديد الذي يقدمه لنا أدونيس، وما الذي يقوله لنا؟ هناك ثلاثة أبيات لأدونيس في قصيدة «احتفال الوحدة» قد أدهشتني بشكل خاص، وأعطيتها معنى ربما لم يكن في ذهن مؤلفها (إلا أنه لم ينكره عندما سنحت لي الفرصة بذكرها في عام ١٩٩٢ في معهد العالم العربي). وهناك أبيات أخرى عديدة يمكن استدعاؤها إلا أن هذه الأبيات الثلاثة تعد بمثابة شعار للقراءة التي أود اقتراحها لأعمال أدونيس:

إن صداقتي للنرجس

لكن حبي لزهرة أخرى

لن أسميها[١]

وإليكم تفسيري لهذه الأبيات الثلاثة:

يمنح الشاعر صداقته للموروث اللغوي الذي يكرس نفسه لاستكشاف الـ «أنا»، إنه يمنح صداقته للنرجس الذي يحاول الإمساك بحقيقته، إلا أنه لايمنحه إلا صداقته، فالحب ـ أي الميل الإبداعي ـ لايكون إلا لما يجاوزه. ومن المهم أن الشاعر لايسمي هذه الزهرة الأخرى، وإذا كان لايسميها فإن ذلك يعني أنه يدعونا إلى ابتكارها وإلى رؤيتها بعيون الرؤية الداخلية التي كنت أتحدث عنها للتو. وفي الحقيقة أن هذه الرؤية ـ وهي واحدة من مترتبات مهمة للشعر الخيالي ـ تصدر من الـ «أنا» لكنها لاتعود إليها أو ـ بشكل أدق ـ لا تظهر منها إلا تحولاتها. يحمل شعر أدونيس تلك السمة الخاصة جداً والمتعلقة بالخلط الدائم في التمييز ما بين العالم والـ «أنا» خلال تطبيق القدرة الأورفية للـ «أنا» على كل الأشياء التي تستدعيها دون وصفها أبداً. ويعد الكلام الذي تقوله المزامير التي تتحكم في إيقاع (أغاني مهيار الدمشقي) شعاراً لهذا المسعى، إلا أننا نجد هذه السمة أيضاً في كل مراحل الإبداع الشعري عند أدونيس. يقول الشاعر: «أنا الحجر، أنا الريح، أنا الطير!!»، ويبدو لي أن هذا التبادل الدائم بين العالم الخارجي والـ «أنا» هو مصدر الكلام «الملكي» لأدونيس، وأطلق عليه هذه الصفة لأن نفوذ الكلام لديه قهري ومطلق. ومن هنا، أرى السبب الحقيقي لاختياره اسمه، فأدونيس يعني السيد. إنه يعلمنا أن كلام الشعر لايمكنه أن يتساءل إلى الأبد حول دعائمه، ولايمكنه أن يكون خطاباً حول الشعر فحسب، وإنما يجب عليه أن يكون تأكيداً محموماً ينبع من الذات ويعانق العالم ويتملكه. أما الرسالة التي أقرأها في شعر أدونيس فتقول: تكلم! ولاتتساءل عمن نصبك ملكاً، فسوف تسطع فوق كلامك وحدك إذا كان بالقوة التي تجعله قانوناً لنفسه. يقول لنا شعر أدونيس أن نتقدم بجرأة في العالم، أن نفتح عيون الخيال كي نوسع الأبعاد المحصورة والمحدودة للإدراك. ولايمكن لمثل هذا الشعر إلا أن يكون حاملاً للحرية بما أنه مخلوق كي يوقظ فينا ملكة الخيال الخاملة التي لا تطيع إلا نفسها وتختار لها آلهتها الخاصة بثقة.

نلحظ إذن، إذا ما تتبعنا مسار أعمال أدونيس كلها، أن الوجه يمثل موضوعة مهمة جداً في شعره، إلا أن معالجتها تقع على طرف النقيض من الوضع النرجسي للكلام الذي نعرفه في الشعر الغربي. فما الذي يراه الشاعر عندما يتأمل نفسه؟ إنه لاينظر إلى نفسه في المياه الراكدة لبحيرات بلادنا في المساء، فمرآته هي ما يسميها «مرآة الحجارة»[٢]، مرآته هي مرآة عمياء؛ لأنها تدعو الشاعر إلى أن يبتكر لنفسه وجهاً بدلاً من أن يصفه، وتدعوه إلى أن يبتكر لنفسه طبيعة بدلاً من أن يكتشفها في الحال التي هي عليها. وتتلخص قناعة أدونيس في أن الطبيعة الإنسانية ليست مسلمةً وإنما يجب بناؤها وخلقها وابتكارها، وهنا يكمن بالنسبة إليه معيار الضرورة الأخلاقية للشعر. ولعلني أجد الدرس نفسه ـ بعمق شديد ـ في مسيحية ماريو لوزي Mario Luzi، وفي إنسانية أوكتافيوباث، وفي الرؤى الأورفية للـ "Miserere" لديفيد جاسكوني David Gascoyne.

من ناحية، تعتبر البلاغة الشعرية بالنسبة إلى أدونيس احتفالاً بالذات كي لاتقع تحت طائلة مجرد وصف سطحي للعالم أو موضوعاتية يرفضها تماماً (ويضعها على طرف النقيض من الشعر الأنجلو ـ ساكسونى المعاصر):

حجر وجهى ولن أعشق غير الحجر(٣)

لكن من ناحية أخرى، فإن الوجه ـ والـ «أنا» عامة ـ ليسا من المسلمات، وإنما هما «طريق»، فالشاعر «يبحر في عينيه نفسه» ولايكف عن أن يكون «ملقى» أو مشتتاً.

أضيع، أرمى للضحى وجهى وللغبار

أرميه للجنون(٤)

يمكننا أن نذكر ألف بيت آخر يسيرون فى الاتجاه نفسه. فـ «أنا» الشاعر يتم رؤيتها دائما بوصفها متغيرة إلا أن مايميز حقاً هذا المسعى هو أنه يطرح واقعاً مقبولاً بيهجة. وإذا كان الكون هو مرآة الشاعر فإن ذلك يرجع إلى أنه يتحول نفسه إلى هذا الكون بدلاً من أن يرجعه إلى ذاته. إن الشاعر واثق من كلامه وفخور به وبقدرته إلى الدرجة التى يحدث بها أكثر من مرة أن يبدو له جسده انبثاقا من صوته بدلاً من أن يكون صوته صادراً من جسده: «الجسد هو إملائى/ والتحول قانونى».

بصدوره من الذات، إذن، يصبح مثل هذا الشعر قادراً على الإمساك بهويته من جديد.

لكن، ليست هذه هى كل أسباب قراءة أدونيس. إلا أن الشعراء الذين يجرؤون اليوم على رفع راية العبقرية الشعرية للأورفية ليسوا كثيرين، فعديد من الشعراء يودون الرجوع إلى الصيغ القديمة كى يستمدوا ثقة بأنفسهم، وأحياناً مع الاحتفاظ بمسافة زائفة خلال السخرية. وينبغى أن يحثنا نموذج أدونيس حتى لا نخشى التقدم للأمام. ومثلما تفعل قراءة أعمال الشعراء الكبار، تمدنا قراءة شعر أدونيس بدرس فى الثقة فى قدرة الشعر. إن أدونيس يثبت الحركة أثناء سيره، ويبتكر طريقه؛ ذلك الطريق الذى لم يفرغ من إدهاشنا. إن نزعة أورفية جديدة تعلن عن نفسها هنا؛ لأن أدونيس يبوح بكلامه المدهش إلى شكل الأورفية الجديد:

إننى لغة لإله يجىء(٥)

يعتبر أدونيس قريباً منا، ويعتبر كلامه لنا أخويا بسبب ذلك الإله الذى لايقبع خلفنا وإنما أمامنا، وبسبب ذلك الشعور الذى سيتم ابتكاره، والمتعلق بعنصر إلهى سوف يزاوج مابين الـ «واحد» والمتعدد. إن أدونيس يقول عن نفسه إنه «حجة ضد العصر» أى ضد عصر النفعية المحدودة المكرسة لقواعد المردودية التجارية، لكنه ضده باسم يوتوبيا عالم قادم سوف يحصل الشعر فيه مرة أخرى على حقوقه، وسوف يصبح الإنسان فيه أكثر آدمية: إن النبوة لدى أدونيس مثل اليوتوبيا الصافية لعالم يمكن للشعر أن يعيد ابتكاره كاملاً.

## الهوامش

(١) «احتفالات» ترجمة آن واد مينكولسكى، باريس، Collection Le Fleuve et L'écho La Différence، ١٩٩١، ص ٨١.

(٢) عنوان قصيدة من أغانى مهيار، ترجمة: آن واد مينكولسكى، باريس، سندباد، ١٩٨٣، ص ٩٦ ـ ٩٧.

(٣) نهاية قصيدة «مرآة الحجارة».

(٤) أغانى مهيار الدمشقى ص ٥٢.

(٥) «أورفيوس» من أغانى مهيار، ص ٦٥.

# قراءة أدونيس

## دنيس لي*

وجدت نفسي في إحدى أمسيات خريف ١٩٨٤ داخل أكبر مكتبة لبيع الكتب في تورنتو منقبا في قسم الشعر. شعرت بالإحباط؛ لأن الرفوف كانت مكتظة بكتب شعراء أحبهم، إلا أنها لم تنجح في إغرائي أبدا في تلك الليلة. كنت أبحث عن شئ آخر، عن الصدمة الموقظة لشعر لم أقرأه من قبل، شعر يشدني ويدهشني ويدعوني إلى تركيب مختلف جذريا للكلمات وللعالم.

كانت تحدث في الماضي اكتشافات كهذه خلال بضعة أشهر، أما الآن ـ وأنا في منتصف الأربعينيات من العمر ـ أجد أن هذه التجربة أصبحت أكثر ندرة.

هل نقبت القسم كله؟ هل تنتمي إلى الماضي تلك الرعشة الباردة التي تشعرها حين تصطدم للمرة الأولى بشاعر أصيل وخطير؟

وأنا في هذا المزاج تصفحت زوجين من الكتب يحتويان شعرا عربيا مترجما إلى الإنجليزية. حسنا.. لماذا لا؟ لقد أصبحت بالتأكيد معروفة ولم أكن أعرف إلا القليل عن الشعر العربي وأجهل اللغة التي يكتب بها، وهكذا أخذت الكتابين معي إلى البيت.

لم أنجح فورا. جلست على الشرفة أشق طريقي بصعوبة عبر دزينات من الشعراء الذين يحنون وينوحون في اللغة الإنجليزية. أصبت بالملل. لم يعن هذا أنني سأطرد الشعر العربي، بسبب جهلي باصطلاحاته وأعرافه، وبسبب الترجمة

* شاعر كندي. ترجمة: أسامة إسبر.

التافهة جدا التى لن تسمح لى بالاتصال إلا مع عشرة بالمئة مما أراد هؤلاء الشعراء قوله. كنت جاهزا للإقلاع عن غزوتى القرائية وكم تمنيت أن تولد شرارة ما لرأب الصدع بين الثقافة العربية وثقافتى.

تابعت القراءة بالشعور نفسه. وفجأة توقفت قراءتى؛ لأننى وصلت إلى نصوص شاعر يدعى أدونيس، ورأيت أن ما يحدث على الورقة مختلف جدا فى جميع تفاصيله.

بدت بعض القصائد تجريدية، إلا أن معظمها جعل دمى مستنفرا، وفى كل مرة ظننت فيها أننى أقبض عليه كسوريالى أو تصويرى أو ويتمانى أو ماياكوفسكى أو نيرودى أو سان جون بيرسى كان يفلت إلى مكان آخر.

من هذا الرجل؟

لقد كان أصيلا ولامجال للشك فى سلطة مخيلته وستوضح المقتطفات التالية ما الذى سحرنى:

تابوت يلبس وجه الطفل

كتاب

يكتب فى أحشاء غراب.

وحش يتقدم، يحمل زهرة

صخرة

تتنفس فى رئتى مجنون

هو ذا

هو ذا القرن العشرون.

يقبل أعزل كالغابة وكالغيم لايرد، وأمس حمل قارة ونقل البحر من مكانه. يرسم قفا النهار، يصنع من قدميه نهارا ويستعير حذاء الليل ثم ينتظر ما لا يأتى. إنه فيزياء الأشياء - يعرفها ويسميها بأسماء لايبوح بها. إنه الواقع ونقيضه الحياة وغيرها حيث يصير الحجر بحيرة والظل مدينة. يحيا - يحيا ويضلل اليأس ماحيا فسحة الأمل، راقصا للتراب كى يتثاءب وللشجر كى ينام .

وها هو يعلن تقاطع الأطراف، ناقشا على جبين عصرنا علامة السحر.

بكت المئذنة

حين جاء الغريب

اشتراها

وبنى فوقها مدخنة .

كل شئ جديد على الأرض، والأبجدية

لهب ،

والجنون

سفر بينها وبينى/
أفق يتهجى الحدود الخفية
واسمنا واحد .
من نبيذ النخيل إلى هدأة الصحارى ... إلى آخره
من صباح يهرب أحشاءه
وينام على جثث الثائرين ... إلخ
من شوارع ، من شاحنات
للجنود، الحشود... إلخ
من ظلال رجال نساء...إلخ ،
من قبائل محشوة بدعاء الحنيفين والكافرين ... إلخ
من حديد ينز حديدا وينزف لحما... إلخ
من حقول تحن إلى القمح والعشب والعاملين ... إلخ
من قلاع تسور أجسادنا
وتهيل علينا الظلام... إلخ
من خرافات موتى تقول الحياة ، تقود الحياة ... إلخ
من كلام هو الذبح والذبح والذابحون ... إلخ
من ظلام ظلام ظلام ..
أتنفس ، ألمس جسمى ، أبحث عنى
وعنك ، وعنه ، وعن غيرنا ،
وأعلق موتى
بين وجهى وهذا الكلام ـ النزيف ... إلخ
سأناقض نفسى
سأضيف إلى معجمى :
لغتى لست منها ، فمى
لم يكن مرة فمى ـ
آه ، يانجمة الخراب ، ويا وردة الدم

ورغم حاجز الترجمة وجهلى بالتراث الشعرى الكامن وراء هذا الشعر النارى المهيب كان من المستحيل إنكار صدمته الكهربائية.

قرأت وأعدت قراءة قصائد أدونيس حتى وقت متأخر ولم أفلح دائما فى الإحاطة بتماسك التفاصيل المتألقة، إلا أننى ، رغم ذلك، كنت مهتاجا بشكل زاده عدم درايتى أو تأكدى من الحركات التى قامت بها. وأعدت التفكير أثناء انبهارى المحيّر بالفترة التى قرأت فيها للمرة الأولى باوند وبندار وسيلان وشعراء آخرين غير مألوفين. أيوجد هنا أيضا توسيع مشابه للفسحة ولنحوِ المخيلة الأساسى؟ جاء الوقت بالنسبة إلىّ لأكتشف هذا الشعر.

**حياة**

ولد على أحمد سعيد عام ١٩٣٠ فى قرية سورية. فى سن الرابعة عشر قرأ قصيدة وطنية المضمون أمام الرئيس الذى كان يزور مناطق البلاد بعد استقلالها الحديث. ومنح الصبى حالا منحة ليتابع دراسته. درس الأدب والفلسفة من ١٩٥٠ إلى ١٩٥٤ فى جامعة دمشق ونشط فى الحزب السورى القومى. وبعد أن اتخذ اسما مستعارا هو أدونيس بدأ يهاجم كل ما هو ثابت فى السياسة والمجتمع والأدب العربى، وكانت النتيجة الدخول إلى السجن ومن ثم المنفى الطوعى إلى لبنان فى ١٩٥٦.

كانت بيروت مدينة ثقافية تشكل مع القاهرة وبغداد أحد المراكز الأدبية للعالم العربى.

شارك أدونيس عام ١٩٥٧ فى تأسيس مجلة «شعر» التى أصبحت بسرعة منارة للإبداع الشعرى فى الشرق الأوسط وشمال أفريقيا وعرفت بكثير من الكتاب الأوروبيين المعاصرين عبر الترجمة.

وبعد أحد عشر عاما بدأ أدونيس مجلة ثانية تدعى «مواقف» تابعت العمل نفسه، موسعة مناقشة قضايا عربية أكثر ضخامة وقدمت تصورا عن الشعرية أكثر جرأة ورؤيوية.

ظهر كتاب أدونيس الشعرى الأول عام ١٩٥٠ ومنذ ذلك الوقت أنتج إحدى عشرة مجموعة شعرية، وكان فى الوقت نفسه يعيد تقييم التراث العربى منتجا عدة مختارات شعرية وخمسة كتب فى النقد الأدبى والشعرية، وحصل عام ١٩٧٣ على درجة الدكتوراة بتقديمه أطروحة حللت تاريخ الثقافة العربية من منظور التحول والتغير، الثبات والاتباع ونبض التحول، واصلا إلى نتيجة تفيد أن التيارات المحافظة داخل الإسلام قمعت الإبداع بشكل كارثى.

أصبحت هذه الفكرة محورية فى حياته وأعماله.

يمتلك أدونيس صلة مع التراث الصوفى، ويحتفل بما يحبه فى الماضى العربى، إلا أنه يصر على الانفتاح على جميع الثقافات وعلى الروح المغامرة للتغير وعلى خلق حداثة عربية متميزة.

حين كان يناقش الماركسية فى السبعينيات طرح السؤال التالى:

كيف نوحد بين الحلاج ولينين؟

وفيما كان يتأمل ميل الشعراء العرب إلى إنتاج نسخ زخرفية عن النماذج المؤسسة مسبقا قال:

للمحاكاة ، اسم آخر ، الموت .

وكما اكتشفت، فإن إبداعات أدونيس الشعرية أصيلة وعميقة الغور. إنها لا تعيد صياغة المحتوى التقليدى فحسب، بل القالب الأم للشعر العربى ومعايير الإيقاع السائدة وتركيب الكلمات والجمل والاصطلاحات والصور، الأمر الذى جعل النقاد العرب التقليديين يشحبون.

حيرت إبداعاته القراء، حتى الذين يعجبون بالتجريب فى إطار محدد، ولا يزال آخرون ينتقدونه لأنه لا يشترك معهم فى التزامهم السياسى. وبسبب من هذا يمتلك جمهوراً أقل من الذى يمتلكه شعراء عرب آخرون من البارزين.

رغم ذلك، يُعتبر أدونيس، بشكل واسع شرارة وصاعقة، ومستقصيا، تفتتح كتاباته إمكانات جديدة وأرضا للمخيلة سيستند عليها الشعر العربى زمنا طويلا.

حين قرأت النقاد العرب الذين كتبوا عنه حصلت على التعليقات التالية:

- لا نبالغ إذا قلنا إن عمل أدونيس فى الشعر العربى مشابه فى تأثيره لعمل باوند وإيليوت فى الشعر الإنجليزى والأمريكى.
- إنه الأكثر تأثيرا فى الشعر العربى اليوم.
- يبقى أدونيس بالنسبة إلى القراء الذين يحترمونه رائد أراض غير محروثة يكمن فيها فقط مستقبل التراث الشعرى العربى.
- يعتبر أدونيس، من حيث هو شاعر ومنظر، صاحب التأثير الأكبر على الشعر العربى اليوم. إنه واسع الثقافة، عميق الاطلاع على الأدب العربى والأوروبى ويمتلك رؤية عميقة للثقافة العربية وللقوى التى صاغتها.
- يمتلك قريحة وقوة لغوية مدهشة. إنه متمرد وقوة هدم (لغم الحضارة، هذا هواسمى)، يمتلك أيضا

قوة رفض إيجابية مشحونة بحب معذب لثقافته ولبلاده إنه، بالتأكيد، واحد من أعظم الشعراء فى تاريخ اللغة...

ترجم شعر أدونيس إلى لغات عدة إلا أنه من المستحيل كما اكتشفت، لسوء حظى، العثور على ترجمات مقنعة ما عدا فى مختارات قصيرة نسبيا فى المجموعات المختارة المترجمة. إن الكتاب الذى يتصف بالقيمة والمتوفر هو طبعة البنجوين لعام (١٩٥٦) بعنوان: الشعر المعاصر للعالم العربى.

## تاريخ

ماذا عن التراث الشعرى الذى جاء منه أدونيس؟

إنه مغاير لتراثنا إلى درجة أن كلمة مشاعر تعنى شيئا مختلفا فى كل من المجتمعين. رأيت هذا بنفسى فى الخريف المنصرم حين حضرت مهرجانا للشعر العربى أقيم فى بغداد. كان الشعر يقرأ لمدة أربع ساعات فى اليوم بحضور حشود ضخمة تنفجر بالتصفيق كلما عزفت كلمات الشاعر وأداؤه المسرحى على وتر ما، وكان التليفزيون يبث وقائع المهرجان من الصباح إلى المساء. كان المهرجان يعبر بالطبع عن برنامج عمل سياسى وهو دعم العراق فى حربه ضد إيران، إذ التزم الشعراء الذين جاؤوا من جميع أنحاء العالم العربى بتقديم مديح طنان واستنكارات. ولكن أن يستخدم مهرجان شعرى كأداة للدعاية السياسية كان شيئا يثير الدهشة.

يمتلك الشعراء موقفا محوريا فى المجتمع العربى وتعتبر قراءاتهم طقسا وتلعب دوراً حاسماً فى بعض القضايا العامة. ولقد بدأ هذا التداخل بين الشعر والسلطة فى الصحراء منذ أربعة عشر قرنا .

فى عام ٥٠٠ بعد الميلاد وقبل قرن من تأسيس الإسلام انبثق بين القبائل البدوية فى الصحراء العربية تنوير درامى؛ إذ تم تأليف بعض روائع الأدب العربى فى شكل أناشيد طويلة فى المدح أو الهجاء، وتتوضح هنا الخاصة العربية السابقة فى الاستمتاع باللغة البديعة والطنانة، إلا أن التقنية كانت معقدة، إذ إن اللغة العربية غنية بالقوافى؛ بحيث يمكن لقصيدة تتألف من خمسين أو مائة بيت أن تستخدم قافية واحدة.

حين أسس النبى محمد الدعوة الإسلامية فى أوائل القرن السابع طرأ تحول سريع على تاريخ الشعر العربى ونشرت حملة عسكرية دينية جبارة الإسلام واللغة العربية من إسبانيا إلى آسيا الوسطى وإلى بلدان الشرق الأوسط وشمال

أفريقيا. وانطلقت الحركة الإبداعية العربية فى القرون الأحد عشر التالية فى الإمبراطورية الإسلامية آخذة أشكال مختلفة فى الأماكن التى سادت فيها اللغة العربية.

كانت بغداد طوال قرون عدة مركزا ترعرع فيه بعض الشعراء الكبار. ورغم نمو أشكال جديدة واستمرار مكانة الشعراء، بدأت تقل الأعمال الأدبية الأصيلة التى كان عليها أن تهزم ثقلاً ميتا مستمراً من الصنعة والتحذلق. وفى الستمائة عام السابقة على عام ١٩٠٠، أثناء حكم العثمانيين، كان التراث الشعرى العظيم سجلا محتضرا من التحذلق والتكلف. فى ذلك الوقت تقلص الجزء العربى من الإمبراطورية الإسلامية إلى المنطقة التى تشمل الدول العربية.

وبحلول عام ١٩١٨ سيطرت فرنسا وبريطانيا على أجزاء كثيرة من الإمبراطورية المنطفئة، وكان تأثير الاستعمار الأوروبى ذا حدين فى البلدان العربية كما فى الأمكنة الأخرى. كانت نماذج الفكر والعمل الغربيين حاضرة بقوة مغرية، إلا أنها كانت أيضا وسائل للقمع والاستئصال.

تخلصت البلدان العربية من الهيمنة الأوروبية فى فترة ما بين الحربين وبعد ذلك بوقت قصير صارت أكثر انغماسا فى التكنولوجيا الغربية وفرضياتها، وبرزت إلى السطح وفى داخل كل شخص هذه المعادلة: القبول المطلق للحداثة الأوروبية والأمريكية فيما بعد أو الرفض المطلق لها، أو الرغبة فى استخدام تقنياتها لتطوير القيم العربية والإسلامية.. إلخ. وعكس الشعر المرتبط بالمسألة، على مستوى عميق توترا قاسيا بين أطروحات متصارعة حول مفهوم الإنسان. أثناء ذلك، هيمنت على التاريخ السياسى للعالم العربى فلسطين وإسرائيل والحرب الباردة والصراعات النفطية وتحولت المنطقة كلها بالنسبة إلى كثير من مواطنيها إلى ساحة حرب.

## الوجه

إزاء هذه الخلفية يتوضح التاريخ الشعرى للمائة عام الأخيرة.

استمر الكتاب النيو ـ كلاسيكيون بكتابة الشعر التقليدى ولايزالون يفعلون ذلك فى الوقت الحاضر. وكان معظم الشعر الذى قرئ فى مهرجان بغداد من النوع نفسه، إلا أن كثيراً من الشعراء العرب قالوا إنهم يعيشون بعض الازدهار لتقليد شعرى مفلس وظهرت فى العقود الأخيرة للقرن التاسع عشر حركة تدعو إلى التبسط والعودة إلى نماذج العصور العظيمة للشعر العربى. وكان محتما مع تقدم الحداثة أن يستكشف الشعراء طريقة الكتابة التى افتتحها الشعراء الغربيون فى تجريب الحداثة. وكانت هذه عملية صدامية ومسكرة؛ لأنها تعنى تجريب تركيبة ذهنية لحضارة أخرى ومعاناة القلق من الشعور بخيانة التركيبة الذهنية الخاصة، وربما التخلى عن القيم العربية والإسلامية الجوهرية إلى الأبد.

كان هذا يعنى فى البداية تبنى تأثيرات من رومانتيكية القرن التاسع عشر الفرنسية والإنجليزية وأحيانا الأمريكية. وكان المثال الأفضل عن المهجريين هو جبران خليل جبران اللبنانى الذى كتب بالعربية والإنجليزية. وليس من المعروف كثيرا أن جبران كان واحداً من جيل كامل من الشعراء السوريين واللبنانيين الذين اختاروا المنفى الطوعى والذين حاولوا قيادة دفة الشعر العربى فى نيويورك والبرازيل.

وبحلول عام ١٩٤٥ ازدهرت الحركتان الرومانتيكية والرمزية ولم تعودا متماشيتين مع العصر. وحدثت فى العقود الأربعة التالية حركة تمثل كبيرة: بدا أن الشعراء فى سوريا ولبنان والعراق وفى أمكنة أخرى، استوعبوا التطور الكامل لشعر القرن العشرين فى فرنسا وبريطانيا والولايات المتحدة فى رشفة كبيرة واحدة، وبذلوا جهودهم كى لا يصبحوا متنافسين كالفرنسيين، بل ليبتكروا اللغة الشعرية المجهولة للعرب المعاصرين.

كان تأثير إليوت حاضرا بيد أنه لم يكن فريدا؛ إذ إن قصيدة (الأرض الخراب)، بصورها عن أرض قاحلة تنتظر الانبعاث لاقت صدى عند كثير من شعراء ما بعد الحرب في الشرق الأوسط.

وقدمت مقالته التراث والموهبة الفردية وجهة نظر عن الإبداع ضمن الاستمرارية، كان لها تأثير واضح. ولم يكن إليوت إلا واحداً من بين عدد كبير من الشعراء والنقاد والمنظرين الذين أثروا، إلا أن التأثيرات الأساسية في شعر أدونيس هي فرنسية. وبدأ العرب يكتبون أنواعا من الشعر لم يكن واردا أن يتم تقبلها في أي وقت قبل عام ١٩٤٠.

**التفعيلة الجديدة**

شهدت العقود الأربعة الماضية الجيشان الأكثر فجائية وتأثيرا في الشعر العربي منذ القرن السادس الذي فتح له دروبا لم تكن مألوفة.

ومن الممتع لمراقب خارجي أن التغيير حصل في البداية عن طريق مناقشة علم موسيقى الشعر بما فيه البحر والأوزان؛ إذ أصبح الشعر العربي الكلاسيكي« سرير ضحاك» وترك تأثيره من مستوى الموضوع إلى مستوى الإيقاع والصوت وكانت الخطوة الأولى في تفكيكه فتح القصيدة على مستوى الأوزان.

كان وزن القصيدة العربية ـ عدد ونمط التفعيلات التي تحتويها ـ يجب أن يحاكي أحد النماذج الستة عشر المعروفة وفق المعايير التقليدية. وكما يعرف الجميع يعتمد البيت الكلاسيكي في الشعر الإنجليزي على الوزن الأيامبي الذي يتألف من خمس تفعيلات وتحتوي كل تفعيلة على مقطع متحرك يليه مقطع ساكن.

كانت القصيدة تبنى وفق نموذج واحد من الأبيات المقفاة التي تعتمد بحرا واحدا وغالبا ما كان المحتوى يتمدد ويتقلص ويختصر ليناسب سرير الضحاك الذي أسس ـ كما في أنظمة التفعيلة ـ على المستوى الدقيق للمقاطع التي تؤلف كل بيت.

أمام هذه المنظومة الثابتة والواسعة الانتشار للتقاليد الشعرية، كان مفهوم القصيدة من حيث هي تجربة جديدة معيشة بحرية مرفوضا تماما. وكانت فكرة كهذه ستبدو شكلا من الكفر ورفضا واضحاً للتقاليد المقدسة.

بدأ حوالي عام ١٩٥٠ عدد من المبدعين الحداثيين بإعلان تحديهم، والمثال الواضح على ذلك هو الشاعرة العراقية نازك الملائكة التي قالت إن البيت الشعري لم يعد بحاجة إلى احتواء عدد التفعيلات المحدد مسبقا. يجب أن يكون لكل بيت طوله المناسب لمحتواه وزخمه. وكان هذا الاقتراح العقلاني لتنويع طول الأبيات أكثر ثورية مما بدا؛ إذ إن مبتدعته كانت تعرف القوة الكامنة في الفوضى وأصرت على أن كل تفعيلة في القصيدة يجب أن تبقى مماثلة وأن القافية يجب أن تتتابع في نموذج منتظم.

تسبب هذا التجريب المحدود الذي اتبعه بعض الشعراء في أوائل الخمسينيات في نشوء حركة الشعر الحر التي أسست للدفعة المحورية في الشعر العربي في الأعوام الخمسة والثلاثين الأخيرة.

لم يكن يوجد تلاعب بالبحر نفسه الذي بدا الأساس الظاهر للإيقاع في شعر هذه الحركة، وتركز النقاش حول أي تنوع وزني كان مسموحا به ومفيداً. إلا أن التأثير الكلي الذي تولد هو السماح بطبيعة أكبر وبقرب من العربية الدارجة وجرب الشعراء المغامرون هذه التقنيات الجديدة.

كانت النتيجة حدثا أكثر درامية؛ أحس بعض الشعراء بالإمكانات الجديدة فتخلصوا من جميع القيود، وبدأوا بكتابة الشعر الذي يتيح في كل قصيدة التفعيلة وطول البيت والقافية وكل عنصر وزني آخر. ولم تعد هناك حاجة لشبكة أمان وما من شئ ثابت مسبقا.

وقالوا إن القصيدة يجب أن تكتب بلا قافية أو أشكال معدة مسبقا أو أساس وزنى يعتمد البحور بالنسبة إلى الإيقاع. وكانوا يشيرون إلى إدراك رؤيوى جديد للعالم يحتاج إلى طريقة شعرية مختلفة. حين تم التخلص من الدعامات بدا أنه لا يوجد قوانين مطلقا، وكانت أمام الشعراء مهمة صعبة وهى اكتشاف مصادر أخرى لتركيب الكلام والنبرة والتكرار والتوازى وطول الأبيات والمفردات ليجعلوا القصيدة تتدفق.

وكان على الحياة العضوية المنفتحة للقصيدة أن تولد إيقاعها الخاص وبنيتها، وستصبح كل قصيدة نوعا من الارتجال، مما أدى إلى حيرة القراء واستيائهم. بدا الأمر كأنهم يستمتعون بحفلة لتنغيمات باخ ولتأليفاته الموسيقية التى تشترك فيها آلات وأصوات مختلفة حين بدأ بعض الموسيقيين يعزفون جازاً حراً من الشكل.

إن شكل الشعرية هذا هو الذى يفهمه ناطق الإنجليزية المعاصر ويسميه الشعر الحر، وهذا الانتقال من نظام بحرى مغلق مرورا بتغيير بعض العناصر الفردية إلى ما يسمى بالشعر الحر، يصف العملية التى قام بها الشعراء الأوروبيون والأمريكيون لفتح الأشكال والإيقاع منذ أربعين عاما. وبينما قدم الشعراء الغربيون أنفسهم كنماذج للتغيير، لم يكن التحول فى الشعر العربى دون ألم.

ترسخت حساسية جديدة كليا، يمكن أن يكون لها جذور فى التجربة العربية إلا أنها لم تتجسد أبدا من قبل فى الشعر العربى وكانت ضرورية للقيام بالفتح الجديد ولإدراك واستخدام الأداة الجديدة.

لم يفهم أدونيس هذه الحرية كإثارة لسلسلة من التحديات التقنية المعزولة ليتم التنافس على تجاوزها. بالأحرى، قام بذلك من الداخل، كساكن لهذه الأداة الجديدة، وبدا أنها تزامنت مع ضرورة سابقة الوجود فى تكوينه، ولقد خطا الخطوة دون تراجع مرتجلا طرقا جديدة لكتابة القصيدة لم تكن معروفة من قبل فى اللغة العربية، ولا يضاهيها فى بعض الحالات شئ فى الشعر الغربى. إنه يزدرى الذين يقلدون النماذج الغربية كما ينبذ العرب التقليديين. ولا يمكن أن يتفق عربيان على الكمية التى يفهمانها من شعره، إلا أن الجميع يجمعون على أن أدونيس هو رائد الطريق فى الشعر الجديد ورائد الشعر العربى الحر.

**شاعر**

سيكون من الخطأ القول إن الشعر العربى الحديث لا يكشف إلا علماً جديداً للنظم، ففى تجربة الشعراء أصحاب المكانة لا ينفصل النظم عن الرؤية الأخلاقية، والأمر مؤكد فى حالة أدونيس. ولقد كشف الشاعر والناقد السورى كمال أبو ديب فى مقالة رائعة السلاسة الرؤية المضنية لشعره. وسأجعل هذه المقالة نقطة انطلاقى هنا بسبب غياب الترجمات الجيدة لمعظم أعماله. من السهل أن نرى أدونيس متمردا ومخربا يهدم الإيقاعات المؤسسة ويقسر الكلمات على مزاوجات عنيفة ويتمرد على جدار الصور بشكل صدامى ويبشر بإنجيل من المعارضة التى لا تتوقف للسلطة وللموروث . ورغم أن هذا كله يمكن أن يكون صحيحاً فإنه يفقدنا النقطة الأساسية كما يقول أبو ديب. أدونيس متأثر بالرؤية الصوفية التى قمعت داخل الخطاب الرسمى للثقافة الإسلامية. إنه يلاحق طاقة، معنى جوهرياً وقوة وجود محتفلاً برياح الروح التى تبعث الحياة فى كل جزئيات العالم المنفصلة والمتصلبة والمتصارعة. حين يجمد العالم فى شكل مغرق فى المعلوماتية فاصلا الأشياء التى هى جوهرياً واحدة، يبدأ أدونيس بتكسير مقولاته الجامدة بشكل صائب على الورق. إلا أن هدف كشوفاته العميقة هو تحرير الوحدة الأعمق والدفق الذى توجد فيه أشكال العالم كلها.

ويدعم هذه الرؤية عن السيرورة المتنوعة والمتجددة ذاتياً وسط أشياء العالم تماسك التفاصيل الهائلة التنوع فى شعره، وسيطرة استراتيجية على صعيد الشكل والأسلوب. إن أحد أشكال هذه القوة التوليدية هو الإله أدونيس الذى يمتلك عرافا يدعى على أحمد سعيد.

حين يتحرك أدونيس فى حقل الطبيعة، يقول أبو ديب، يستطيع شعره أن يجسد التحولات السحرية الحقيقية بأصالة مدهشة، ولهذا نرى فى شعره تحولات مدهشة وتصريحات الهوية المفاجئة:

وحش يتقدم، يحمل زهرة.

وحين يدخل حقل الصراع الإنسانى، خاصة فى إطار التجربة العربية العامة، يقف ضد الحقائق المأساوية للتقسيم التى لا يمكن أن تحال سحرياً إلى نوع من وحدة متجددة ذاتياً بسهولة.

ويبدو هنا أن الشعر يمتلك بديلين فقط. الأول هو الحركة نحو الاتحاد مع امرأة معشوقة تنبعث التحولات والتجددات القديمة فى جسدها ثانية. البديل الثانى هو مواجهة جنون حضارى لا يهدأ. يتبنى شعر أدونيس الموقفين المختلفين فى أوقات مختلفة وتعبر عن الموقف الأول قصيدة طويلة بعنوان «تحولات العاشق»:

ـ ١ ـ

كان اسمها يسير صامتا فى غابات الحروف ،

والحروف أقواس وحيوانات كالمخمل

جيش يقاتل بالدموع والأجنحة،

وكان الهواء راكعا والسماء ممدودة كالأيدى.

فجأة

أورق نبات غريب واقترب الغدير الواقف وراء الغابات

رأيت ثمارا تتخاصر كحلقات السلسلة .

وبدأ الزهر يرقص

ناسياً قدميه وأليافه

متحصنًا بالكفن.

... .... ......

لبيرا، لبيرا فالوس

خيط من الفجر حامض على العين يوقظنا

أحكمى عقدة الجفون.

فى جسدينا يرفع الضوء تلاله وراياته

واللهب يمتد وسائد وسائد

أحكمى عقدة الجفون.

النهار يعلن الليل ـ استيقظى .

...     ....     .....

بينى وبين نفسى مسافة

يرصدنى فيها الحب يرصدنى الموت

والجسد عمادتى.

نرى هنا أن الرؤيا تهيمن والأشياء كلها تتدفق فى بعضها بعضا: جسد المعشوقة، النباتات، وحيوانات العالم الطبيعى، أبجدية الشعر (أن نتحدث عن شئ من هذه الأشياء يعنى أن نتحدث تلقائيا عن شئ آخر).

ويتوضح البديل الثانى؛ أى مواجهة الجنون المجتمعى فى نص طويل من (كتاب الحصار) بعنوان: «صحراء»:

ـ ١ ـ

ألمدائنُ تنحلُّ ، والأرض قاطرةٌ من هباء ، ـ

وحدهُ الشعر، يعرف أن يتزوج هذا الفضاء.

ـ ٢ ـ

لا طريق إلى بيته ، حصار

والشوارع جبانة؛

من بعيد ، على بيته

قمر ذاهل يتدلى

فى خيوط الغبار.

قلت: هذا طريقى إلى بيتنا ، قال : كلا

لن تمر ، وسدد نحوى رصاصاته ، ـ

حسنًا، لى فى كل حى

رفقة ، لى بيوت ...

ـ ٣ ـ

طرق للدماء ـ

الدماء التى كان طفل يحدث عنها

ويوشوش أصحابه :

لم يعد فى السماء

غيربعض الثقوب التى سميت أنجما...

ـ ٤ ـ

كان صوت المدينة ألطف من أن تشد الرياح
حبل أوتاره ـ
كان وجه المدينة يزهو
مثل طفل يهيىء لليل أحلامه
ويقدم كرسيه للصباح .
وجدوا أشخاصاً فى أكياس:

ـ ٥ ـ

...

شخص لا رأس له
شخص دون يدين ، ودون لسانٍ
شخص مخنوق
والباقون بلا هيئات وبلا أسماء
أجننتَ؟ رجاءً
لاتكتب عن هذى الأشياء .

.... ... ...

غيَّرَ القتل شكل المدينة ـ هذا الحجر
رأسُ طفل ـ
وهذا الدخان زفير البشر.
كل شئ يرتل منفاه/ بحر
من دماء ـ وماذا
تتوقع هذى الصباحات غير شرايينها المبحرة
فى السديم ، وفى لجة المجزرة ؟

.... .... ...

سوف ترى، ـ
قل اسمه
أو قل رسمت وجهه
مد يديك نحوه

أو ابتسم

أو قل فرحتُ مرة

أو قل حزنت مرة،

سوف ترى :

ليس هناك وطن .

... .... ...

لا تموت لأنك من خالق،

أو لأنك هذا الجسد

أنت ميت لأنك وجه الأبد.

كل ما أنكرته العيون سترعاه عينى، ـــ

ذاك عهد الصداقة بين الخراب وبينى.

... ... ...

ومنذ أسلمت نفسى لنفسى ، وساءلت :

ما الفرق بينى وبين الخراب ؟

عشت أقصى وأجمل ما عاشه شاعر :

لاجواب.

من السهل أن نفهم الآن لماذا كان النظم الجديد منزلا لأدونيس. أن تكتب بحرية مطلقة؛ حيث العالم والبيت الإيقاعى حران فى إعادة ابتكار نفسيهما من لحظة إلى لحظة، سيكون تهديما ومحاولة يائسة لعرقلة سرعة الوجود التى لا يمكن التحكّم بها.

## كوكب

من الممتع أن نرى أن الأشياء الكثيرة التى تجعل أدونيس يمثل تحديا للقراء العرب، هى نفسها التى تجعله مقبولا فى الغرب، إلا أن هناك تحديا للغربيين أيضا وهو ببساطة نقيض ما يواجهه الغرب.

يمكننا أن نستوعب عمله بسهولة ونحيله إلى نماذج مألوفة؛ أى أن نقرأه كأوروبى غرائبى أو شاعر أميركى شمالى حدث أن كتب بالعربية.

إلا أن هذا سيكون تشويها.

إن التحدى بالنسبة إلينا هو أن نميز كيف يعيد عمله عمقيا خلْقَ تقليد عربى ليس نسخة عن تقليدنا أو على الأقل سيظل هذا التحدى مطروحا إلى أن نحصل على نصوص من شعره تتنفس فى الإنجليزية. وإلى أن يحدث هذا، لن يكون التقييم الآن إلا ارتجاليا.

يعمل أدونيس فى خط جبهوى أمامى معزول، خط يبتكر معاييره التى يجب أن تستوعب إنجازاته من خلالها. وهذا صحيح فى السياق الغربى أكثر منه فى اللغة العربية؛ لأن شعره ينبعث من التخصيب المتقاطع لثقافتين رئيسيتين هما العربية والأوروبية: إنه شئ يلفت الانتباه، أدب كوكبى جديد يتطلب تعاطفاً ومقدرةً نبيهةً وعملاً جاداً ، ولا أعنى هنا ببساطة الأدب الذى يأخذ كوكب الأرض موضوعا له ليناقش مسألة البيئة مثلاً أو تهديد الأسلحة النووية. أعنى هنا الأدب الذى ولد من التوترات الملموسة للتاريخ الحديث ولتفسيراته كما بدأت شعوب الأرض تعيشها فى إطار من المعاناة والظلم وفى الجماعات التى لاتعيش حالة من الرخاء.

يحمل شعر أدونيس فى الحركات الإيقاعية التى يبتكرها، وفى لغة صوره، ملامح العالم العربى والغرب فى حالة اصطدامهما. ولن يوجد هذا الشعر لو لم يعش كاتبه ذلك التصادم إلى النهاية ويجعله يبتكر اتجاهات فى كتاباته غير مألوفة ومحفوفة بالمجازفة. وهذا يستدعى بدوره مصادر للقراءة ستكون ملائمة لظاهرة الأدب الكوكبى الذى لا يزال شيئا جديدا فى العالم.

يجب أن تكون بعض هذه المصادر فى الغرب معتمدة على البحث السكولائى للتأكد من أننا لن نسئ فهم الإحالات الأدبية فى عمله واستيعاب الدلالات التراثية المحيطة.

فيما وراء ذلك، يتطلب شعره تعاطفا كبيراً وحدساً من العرب والغربيين على السواء، من أجل أن نضعه فى سياقه كما يؤكد: شعراً حديثا عظيماً مكتوباً بصوت عربى متميز .




Bibliotheca Alexandrina
0531763